الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة وهران
كلية الآداب واللغات والفنون
قسم اللغة العربية وآدابها

التحليل السيميائي للأسطورة في شعر بدر شاكر السياب

بحث مقدمة لنيل شهادة الماجستير

مشروع: الاتجاهات الجديدة في تحليل الخطاب الأدبي

الأستاذ المشرف : أ.د- بلقاسم هواري

الطالب : عيادي خالد

أعضاء لجنة المناقشة:

أ.د- بن حلي عبد الله	أستاذ التعليم العالي	رئيسا	جامعة وهران
أ.د- بلقاسم هواري	أستاذ التعليم العالي	مشرفا ومقررا	جامعة وهران
د- ميراوي عبد الوهاب	أستاذ محاضر	عضوا مناقشا	جامعة وهران
د- سطمبول ناصر	أستاذ محاضر	عضوا مناقشا	جامعة وهران

السنة الجامعية:

1431- 1432 هـــ / 2010- 2011م

كلمة شكر

إن كانت كلمات الشكر شكلا يسكنه جوهر فإني ألتمس فيها أن تنزاح إلى جوهر يشع منه بريق المحبة والوفاء.. لمن رأيت فيه إشراقة المعرفة وإخلاص النصح ودماثة الخلق...

إليه في أسمائه المتعددة أستاذا مشرفا وأخا فاضلا وموجها معينا ألهج بأحلى حروف كلمة تندى بها ألسنة العارفين : " شكرا "

إهداء

إلى من تنسمت منها عبير الحب فعاش في
أضلعي ونما فكان نسغ فتوة شب معه عود
السؤال حتى إذا استوى واستغلظ أثمر
باكورة النجاح
فإليك زوجتي..

مقدمة

مقدمة

تسعى هذه الدراسة إلى قراءة مختلفة لإحدى الظواهر التي برزت ونمت في القصيدة العربية الحديثة ، وتحديداً عند أحد روادها، بدر شاكر السياب، عبر دراسة آلية توظيف الأسطورة في النص الشعري، و منحها إياه مكانية التعبير عن التجربة الجديدة بروح جديدة ورؤيا جديدة. لذلك كانت الحاجة إلى ممارسة لغوية جديدة.

غير أن مزج بين هذه الممارسات الفنية أعني: اللغة والأسطورة لإنتاج قصيدة، ليس بالأمر الهيِّن، فالشعر لا يتعاطى الأسطورة كونها مادة خاما، بل يضفي عليها وعيا جديدا لا يكون ناتئا في القصيدة في شكل تضمين وإلصاق مجحف، وإنما تكون الأسطورة تشكل بناء عضويا في معمارية القصيدة، وفي بعدها الفني وقابليتها للتأويل روح الشعر ونسغه، وحول هذه الرؤية نحب أن نعقد القول.

ولأن الأسطورة/القصيدة تمثل نسقا من العلامات الدالة، والتي تتحدد مدلولاتها من خلال القراءة السيميائية، فإن هذه الأخيرة – أي القراءة- تلح كثيرا لتقديم نفسها في هذا المشروع. وإنه ما من شك، في أن مناقشة جدوى هذا المشروع، والبحث في خلفياته ومفاهيمه وآلياته حينا آخر، يقتضي –يقينا- تقديم رؤية جيدة لمعطياته وأدواته. فالممارسة السيميائية التي يدعو إليها الخطاب النقدي تجعل عملية النقد ممارسة للمعنى، وبخاصة عند تطبيقها على نص من نصوص السياب.

لقد وجدتني بين سحرين وأنا أرتاد مجاهيل هذا البحث، بين سحر اللغة السيابية وجمالها وحيوية أسلوبها، وحمولتها من ناحية أخرى بالعديد من الرؤى والدلالات النقدية المتشابكة التي لا يمكن أن تنفصل عن واقعه بكل قيمه الثقافية والفكرية. ومن هنا فإن إستراتيجية القراءة ليست مشحونة فحسب بكل الميراث النقدي الذي تناول شعر السياب من قبل، ولا بكل القيم الوطنية والفكرية التي ساهمت أشعاره في بلورتها وتحديد معانيها فحسب، ولكنها مفعمة كذلك بجدل اللحظة الراهنة التي تتم فيها القراءة الجديدة، وبكل ما تجلبه إلى أفق القراءة من سياقات لا يمكن التغاضي عنها كلية عند التأويل .

إن كان ذاك هو السحر الأول، فإن الثاني الذي بقيت تحت تأثير هو سحر الأسطورة لا من حيث هي حقل مغر للبحث السيميائي فذاك تحصيل حاصل، ولكن من حيث جاذبية مادتها الميثولوجية،

ورموزها المفعمة بالشحنات الإيحائية، فعشت مع هذا الحشد الكبير من الأساطير كتموز جيكور، ومدينة السندباد، وسربروس في بابل، وأسطورة أوديب وأبي الهول، وغير هذا كثير كعوليس و بروميثيوس وميدوزا والفينيق..

إلا أن منهجية البحث كانت تجذبني وتفرض علي كل لحظة أن أجعل ديدني من التحليل لا في الأسطورة أوفي مجموعة من الأساطير لذاتها، بقدر ما تجعل همي مركوزا في الخلوص من وراء ذلك إلى عالم السياب الأسطوري، ضمن طموح قد أرمي من ورائه إلى إدراج هذا العمل في لدن بحث سيميائي ييسر إعادة بناء الكون الأسطوري السيابي من خلال انزياح بنية الأسطورة داخل النص، وعرضتها للإضافة والتحوير الذي يمارسه الشاعر، وعن صورها التي شكلت ظاهرة رمزية ومستوى إيقونيا في المتن الشعري نظرا لكونها تعبر عن ذات الشاعر، وتصور رؤيته الإنسانية للكون والمجتمع والزمان من زاوية بعينها، وفي أبعاد عينية تتقلص إيقونيا، فتمثل أمام أعيننا في لوحات مشهدية حية. ناهيك عن أن الأسطورة تحمل سؤال الدهشة عن رؤيته للعالم والمجتمع والإنسان، ومعرفة مواقعها من القضايا الجوهرية. تلتقط الواقع لتغرسه في أعماق الماضي ومشارف الآتي. بل الأهم من هذا كله أنها تبقى – على نبضها- تتدفق بسؤال أثير عن وجود الشاعر وعدمه، عن حياته موته. مما يجعلها تنفتح وتظل كذلك على القراءة مهما تباينت التأويلات وتعارضت.

قصيدة السياب لا تحتمي بالرموز الأسطورية لتصنع عالمها المعبر عن ذلك كله، بل صارت تبتدع رموزها وأنظمتها الرمزية من صميمها وفق حاجات الشعر ومتطلباته، و لم تعد تتعالى عن الواقع كثيرا حين تفتح نوافذ الخيال الأسطوري المحتجب، فهي تستطيع أن تجعل الماضي والحاضر والمستقبل تتقاطع فيها جميعا. لذا أصبحت القصيدة مستقراً تتقاطع فيه الأزمنة جميعها، بما فيها الزمن الأسطوري الذي يعيش فيه الشاعر، ويتنفس فيه براءة العالم الأولى، وعذرية الحياة قبل أن تطالها يد الشر.

وما دامت صناعة الرمز تميز إنسانيته -بتعبير كاسيرر- أو تحققها كما عند "لاكان" فإن الشاعر لا يقتنع من اللغة بما هو موجود، بل ينشئ عوالمه الرمزية إعرابا منه عن توقعه الأبدي إلى آفاق أخرى غير التي يقع عليها منه الحس والإدراك، وعن نزوعه إلى أن يصنع عالما معبرا عنه. إلا أنه لا يستوي وإياه، فإذا هو يطمح إلى تجاوزه باستمرار.

هكذا يبقى الشاعر يضفي الدلالات على مجريات الوقائع الاجتماعية في ظل تواصله مع الآخر/القارئ، يستثمر الأسطورة أداة منطقية لحل صعوبة ما كما يقول ستراوس، ينتقل من طور إلى طور، لا من طور الطبيعة إلى طور الثقافة، كما كان دأب الإنسان الأول، بل من المتوقع إلى الممكن، من وعي الذات في استشرافها المستقبل إلى التغيير، ترتاده دون أن ترتد وهي تجلي شفرة الانبعاث كالتي تترجمها جملة من الأساطير، كأسطورة "تموز" و"عشتار". وإن كان هذا يمثل علامة واضحة على الشفرة الإيديولوجية، أو على مجمل الأطروحات الفكرية التي حملها الخطاب السيابي، فإنا لا نقدر بأي حال من الأحوال أن نجرد الشاعر/الإنسان من رسالة إنسانية يحملها وطبيعي والحال هذه أننا لا نقصد أساطير الثقافة المعاصرة التي رأى فيها "بارت" مرويات إيديولوجية.

لعل الإدهاش الذي حمله النص الجديد في شكله مع الأسطورة يجبر الباحث على إعادة تشكيل المساءلة المتعلقة أساسا بالترميز والأسطرة، في علاقتها مع النص، وفي عدول اللغة عن مدلولها المعجمي التقريري إلى أغنى مستوياته الإيحائية. وهي مساءلات لا ترتبط فقط بخصوصية الاستعمال اللغوي، وخصوصية التشكيل الجمالي للنص السيابي، وإنما تتعلق كذلك بالكيفية التي يبنى بها الخطاب الإبداعي في تواشج فعل اللغة مع فعل الأسطورة، بما يساعد في تشكيل الموقف الشعري، بما له من فاعلية وتأثير.

لم يكن ممكنا أن يكون ميلاد النص السيابي غير "أنشودة مطر" تحمل غيث تجدده، وتحمل أمل بقائه، و لم يكن بإمكاننا أن نلج هذا البحث دون تصور ندرج في فصله الأول الحديث عن المستويات التقريرية و الإيحائية، أو ما يحلو لبعض السيميائيين بتسميته الدلالات "التعيينية والتضمينية" من حيث إنهما مستويان أو مستويات من التمثيل أو من المعنى يصفان العلاقة بين الدال والمدلول لذلك كان لابد من أن نجلي مفهوميهما لدى"يامسليف" القائل بوجود طبقات من الدلالة، وارتباطهما بالتحليل الذي يفرق فيه بينهما على مستوى المدلول.

وطبيعي أن نردفه بالحديث عن الأسطورة لدى "بارت" الذي يتبنى المفهوم الـ"يامسليفي" حين رأى في إطار مبحث الثقافات أنها -أي الأسطورة- تشبه الدلالة الإيحائية. وإنه ليس من ضرورات البحث في أساطير الثقافة المعاصرة أن لا ننبه إلى أكثر تحليلات "بارت" شهرة للصورة، بما اقتضى منهجيا أن نفيض في الكلام عن البعد الإيقوني للصورة الأسطورية مسترشدين في ذلك بتصنيف "بورس" الثلاثي للعلامة. ولئن كانت الإيقونة/الأسطورة في النص الشعري تستنطق الأشياء في

الشعر من حيث إنها قلب القصيدة النابض، ولما كان المبدأ الذي تشتغل بموجبه العلامة الإيقونية هو المبدأ نفسه المنظم للاستعارة فإننا ارتأينا أن نستجلي الأبعاد الإيقونية للاستعارة.

ذلك الفصل الأول الذي اشتغلنا فيه على دراسة الأسطورة من حيث هي نظام سيميائي ثان.

أما الفصل الثاني فقد أفضنا في الحديث عن المنظومة الرمزية التي تكشف عنها الأسطورة بدءا بما يتعلق ببنيتها لدى "ستراوس" وانطلاقا من الرموز التي تكشف عنها. وقد ساقنا الحديث عن الرمز بوعي أو بلاشعور إلى تمثل الرمز عند "كاسيرر" وهو يتجاوز مع فلسفة الأشكال الرمزية الوظيفة التعاملية للغة، فهي ليست عنده مجرد وعاء حامل للأفكار، اللغة هي سكن الكينونة وفي مستودعها يقيم الإنسان، والشعراء هم المعنيون بهذا المستقر، وكلامنا حين يقصد اللغة، فهو من البداهة العلمية بمكان يعني جارتها بل توأمتها "الأسطورة".

إن المعنى خصيصة يتفرد بها الشاعر/الإنسان الذي له كفاية لغوية تؤهله إلى إنتاجه وتبادله و هدمه وبنائه داخل المجرة السيميائية. ونحن إن رمنا معرفة انبناء هذا المعنى مع الرمز بعامة أو الرمز الأسطوري بخاصة فلا ينبئنا مثل "لاكان" خبيرا بمعادلة تشكله في عوالم اللاشعور الإنساني الذي تسكنه اللغة، وقد بات مؤكدا معرفيا، أنه لا حديث عن الرمز اللاكاني دون المرور بـ"فرويد" لأن أفكار "لاكان" لا تجيبنا عن ذلك إلا في علاقتها مع "فرويد". ثم سعينا إلى أن ندلف من ذات السياب بالمفاتيح اللاكانية للاشعور حيث تثوي اللغة ويثوي معها رموزه الأسطورية فإذا بنا نكشف عن ذات تصارع الموت مرة، وتعانق الحياة تارة أخرى.

وإذا اتجهت هذه الدراسة إلى الأسطورة في نص السياب فإنها حاولت في الفصل الأخير أن تجلي أنساقا ثقافية مضمرة وأبعادا دلالية تحيل على نمذجة المفاهيم المرتبطة بشعرية الأسطورة وأسطرة الشعر ومعه الذات. ذلك أن السياب شكل من خلالها أنموذجا حيا تقاطع مع ثنائية الموت والحياة أو العدم والانبعاث باعتبارها بنية كلية لموضوع الوطن الجريح.

ضمن هذا المنظور تراءى لنا تحليل الخطاب السيابي باستلهام دلالاته الكامنة وهي تفصح عن نفسها في النص وتلتحم بالأسطورة باعتبارها أنموذجا رّسمه السياب ليكون وسيطا بينه وبين العالم الخارجي، ومن ثمّ حوّله علامة مُنمذجة لعالمه الشعري الذي شكّل بدوره الأبعاد والدلالات المختلفة لصورة الأسطورة.

وفي ختام هذه المقدمة ينبغي أن أشير إلى أنه ما من صعوبة اعترضتني في سبيل البحث إلا كون المكتبة العربية تكاد تكون خلوا من عمل أكاديمي منهجي يتسم بمحاولة التعمق في دراسة الأسطورة سيميائيا، وافتقاري عموما إلى أرضيات بحثية ينطلق منها الإجراء وينبني عليها إن تقليدا وهذا دأب المبتدئين، وإن إضافة وذاك هم المبدعين.

غير أنه ومن باب أمانة المتعلم ووفاء الطالب لشيخه أجد قلمي يسابقني إلى تقريظ أستاذي المشرف الدكتور "بلقاسم هواري" والتنويه بأفضاله عليّ في تذليل الوعر وتيسير الحزَن وإرشادي في غمرة البحث ، كما لا يفوتني أن أشكر له صبره علي، وتحمله لأعباء الباحث من أجل إخراج هذا العمل إلى النور. لذلك لا أفتأ أشيد به وبكل أساتذتي في جامعة وهران، ممن أسهم في هذا الجهد من قريب أو من بعيد، إما تلقياً مباشراً وتوجيهاً أو عن طريق النهل مما صنفوا وألفوا في مجال النقد والتنظير وإضاءة النصوص وقراءتها، قراءة تفتق الذهن ، وتعرج معها الروح أو تهيم بها النفس في وديان التذوق. وأذكر منهم: أ.د.ابن حلي، و أ.د أحمد يوسف و أ.د سطمبول ، أجدد لهم شكري ودعائي بأن يبقوا للعلم ذخراً في وطننا.

﴿وما توفيقي إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب﴾

الفصل الأول

النص الشعري بين فاعلية اللغة ومستويات الأسطورة

➊. المستويات التقريرية والمستويات الإيحائية

➊.1. تحدي الحرفية.

➊.1.1. الدلالة التعيينية والدلالة الضمنية.

➊.2.1. تقرير/ إيحاء.

➊.2. إطار يامسيلف.

➊.3. الأسطورة على صعيد الإيحاء.

➊.1.3. نظام الأسطورة/نظام الشعر.

➊.2.3. فعل الإيحاء لدى ش.س.بورس.

❶. المستويات التقريرية والمستويات الإيحائية:

❶.1. تحدي الحرفية:

الكلمات في النص الشعري لا يمكن أن تكون مجرد دوال تحيل إلى مدلولات مألوفة تضحى باستعمالها اليومي قوالب ثابتة، بل صارت تشحن بمعان ودلالات مبتكرة تملك القدرة على الإيحاء والرمز، متحدية بذلك واقعها الحرفي، لأن "اللغة الشعرية أوسع وأبعد وأعمق من أن تتحدد بالمفردات والعبارات والصيغ"[1] فهي تتعلق بالمضمون الإنساني العميق للتجربة الشعرية،كما تتعلق بكثافة في الدلالة تنجز عن طبيعة التركيب الشعري نفسه.

إن تجاوز البنية اللغوية الداخلية للنص إلى خارجه*، لا يعني تجريد النص من علاقاته التركيبية والدلالية، بل هو إلغاء حروفية العلامة أو تلقائية الألفاظ ضمن تلك العلاقات، وصولا إلى محتواه الذي يتجلى و يتمظهر عبر دينامية الخطاب وفاعليته، مما يدل على أن قيمة الكلمة ليست في ذاتها، ولا تتوقف على طبيعتها الصوتية والحرفية فقط، بل في قيمتها السياقية ضمن سيطرة يخضع لها النص، تفرزها قوة مدلولاته"عبر فضاءين: فضاء متواليات وفضاء تكتلي بعض مواضع النص تتعالق مع معان أخرى من خارج النص المادي، مشكلة أنواعا من السدائم والركائم المدلولية"[2] بما يحافظ على اتساقه المنهجي، ويقيم دورا للقراءة. ويصبح من اللازم على من يمارس فعل القراءة والتأويل أن يفرق بين ما هو أصلي وما هو فرعي، بين الحقيقي والوهمي، بين الحتمي والمعنوي.

ولما صارت "كل الطرائق المعمول بها في التحليل وفي المقاربات النصية تعتبر بشكل أو بآخر نوعا من التأويل، فالمفروض أن يعمل المؤول على احترام مقتضيات النص بدراسته في شكله وتشكله، وعلى احترام مقتضيات التأويل بتتبع حركية المعنى"[3]، مرورا بتقييم النص في ذاته وفي علاقته بنصوص أخرى، وصولا إلى قصديته أو محتواه، وتمييزه على مستوى

---

[1] جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر.محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط.1، 1986، ص.132 .

* "الخارج نصي" لا يمثل الموروث الثقافي والاجتماعي الذي تحيا به العلامات بل هو تقلبها ولا ثباتها الذي يخضع إلى ما هو زماني أو مكاني أو ثقافي أو حتى شخصي (إيديولوجي، انفعالي).

[2] رولان بارت، مقدمة ص/ز (S/Z)، تر.محمد البكري، مجلة سيميائيات، جامعة وهران، العدد الثاني، 2006، ص .126 .

[3] محمد خرماش، سيميولوجيا القراءة وإشكاليات التأويل، م سيميائيات، ع.02، ص.84 .

مدلولاته. وهو ليس تمييزا عشوائيا تكون فيه المدلولات محض معان شخصية، وإنما تحددها الشفرات التي يستطيع القارئ الوصول إليها.

❶.1.1. الدلالة التعيينية والدلالة الضمنية:

لغة الشعر بوصفها نسقا من العلامات الاعتباطية التي تعبر عن الأعراض والأفكار، لا تنفصل عن عالم الشاعر الثقافي والاجتماعي، ومهمة الشاعر أن يفرغها من دلالاتها المعتادة ليعيد ملئها بدلالات جديدة، ولا تكتسب مدلولات جديدة إلا خارج مرجعيتها التعيينية، حيث تستخرج الألفاظ من مجرى عاديتها دون أن تترع منها ماديتها وواقعيتها، لتعطى إمكانية استمرار وجودها المستقبلي.

إن علامة ما "قد تكون عديمة المعنى أو فقيرة إذا ما اعتبرت بمفردها، أي منعزلة عن شبكة العلامات المحيطة بها..فإذا ما تم ربط العلامة في علاقة مع علامات أخرى، فإنها تصبح ثرية بالمعاني وقابلة إلى أن تؤول"[1]. وفي عالم النص الذي يجمع الخيال والرمز، والذات والمجتمع، ناهيك عن نظامه اللغوي الذي يوفر حصادا أثرى على مستوى توليد الدلالة، تنتقل العلامات إلى المعاني، إلى أغنى مستوياتها الإيحائية حين يسحب الشاعر دلالاتها وأبعادها إلى عالمه، لتصبح فيضا رمزيا يحيا حياة جديدة أمام ثراء الأسيقة، وأمام لا نهائية المقامات.

هذا الفيض الرمزي يسمح بتجدد بعد الدلالة مع كل قارئ، فـ"إنتاج الدلالة أو تلقيها لا يتعلق بالبنية الثابتة التي تحدد شروط تشكل المعنى وحسب، بل إلى تعددية لا متناهية للخطاب الفردي الذي لا يمثل بالضرورة تمظهرا لمحتوى مبنين مسبقا مدركا بوصفه موضوعا نصيا"[2]، والشاعر حين يتجاوز طرائق التعبير المعتادة، فإنه ينتج قوانين توليدية تفجر في النص طاقاته الإيحائية الكامنة لتنبجس منه دلالاته المفتوحة، متجاوزة بنياتها الأولية التي صنعتها. مثل "مطر السياب" الذي يتأرجح داخل نسيج المرسلة الشعرية، ويكسر ثبوت العلامة وقرارها.

---

[1] أمبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، تر. أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط.1، 2005، ص.14 .

[2] قوتال فضيلة، معالم السيميائيات المحايثة وحدودها، رسالة ماجستير، جامعة وهران، السنة الجامعية 2004/2003، ص.115 .

يقول السياب:

في كل قطرة من المطر

حمراء أو صفراء من أجنة الزهر.

وكل قطرة تراق من دم العبيد.

فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد.

أو حلمة توردت على فم الوليد.

في عالم الغد الفتي، واهب الحياة.

ويهطل المطر[1].

المتلقي لهذه المرسلة الشعرية التي تؤدي وظيفتها الجمالية، يجد نفسه بإزائها أمام مستويين أو نظامين، يتداخل ويتشابك أحدهما مع الآخر، وانفصالهما لا يتم إلا عبر طريقة اندماج النظام الأول في الثاني، حيث يصير المحتوى في النظام الثاني هو حاصل التعبير والمحتوى للنظام الأول. وهو إذ يتحول هنا إلى دال، يرتبط مدلوله بالحالة النفسية المتأزمة للذات المبدعة وبقيمها الثقافية والاجتماعية، حيث يمكن رده إلى هذه العلاقة الفوقية:

2- دال/المطر ← مدلول/النشأة الجديدة والحب(الدلالة الضمنية)

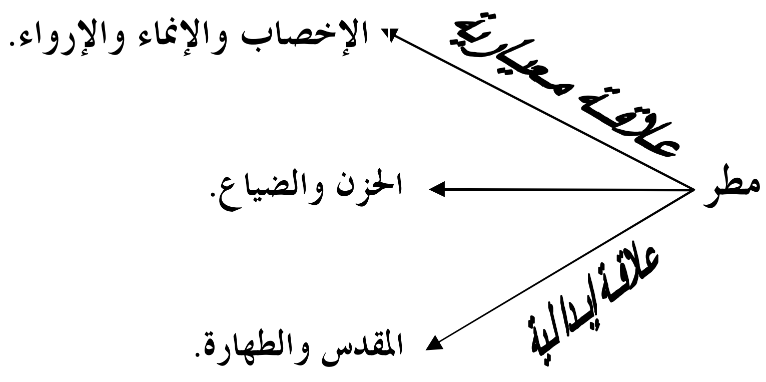
1- دال/المطر ← مدلول/الإرواء والإحياء لمكان جدب (الدلالة التعيينية)

مما يعني أنه كلما توسع صعيد الدلالة الضمنية فإن الدال/ المطر يبقى يشحن بمدلولات جديدة في أسيقة أخرى من النص، كالقداسة والطهارة والحزن والوحدة والضياع..

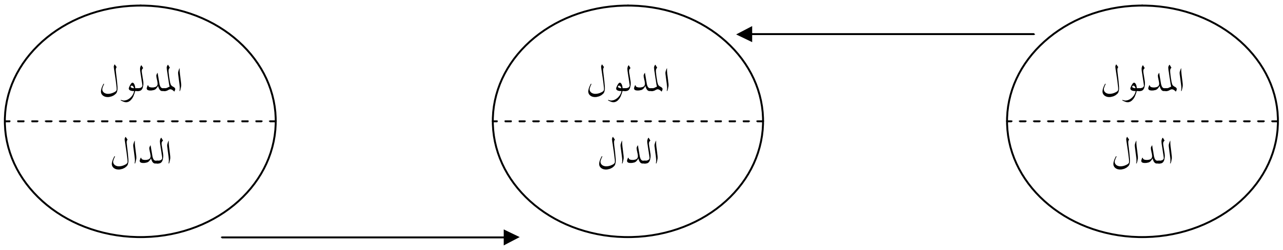
---

[1] ديوان بدر شاكر السياب، مج.02، دار العودة، بيروت، 2005، ص .124 .

أمام هذا العدول للدال عن مدلوله المعجمي، وأمام تملص العلامة عن التقنين اللساني المحدد لها على طول النص الأدبي، يصير كل"نص معجما لذاته"[1] حين يصبح مكان محتوى تعبير محتوى ثان. وهكذا تهدم العلامات ترتيب عناصرها في النص، لتعيد إنتاج بنائها ثانية، حيث يستطيع النص أن يتجاوز أزمته المتمثلة في اجترار مفردات بالدلالات نفسها، وفي أسيقة مستهلكة عبر علاقات جديدة.


مطر
علاقة معيارية
علاقة إبدالية
الإخصاب والإنماء والإرواء.
الحزن والضياع.
المقدس والطهارة.

حيث"يبدو النص الشعري مثل ملفوظ مستعار لا يحقق التواصل إلا على حساب مستلزمات التبادل اللغوي"[2] الذي يؤلف في النص أنظمة معقدة من الدلالات الضمنية، تشكل اللغة المتمفصلة نظامها الأول، ضمن حركية تبادلية بين الدال والمدلول.


المدلول
الدال
المدلول
الدال
المدلول
الدال

ومرد ذلك للنص الشعري الذي يحفل في حقيقة أمره "بأشكال مرهفة من التماثل والتوالد، وتفعيل الإحساس بحركية اللغة، بما يعيد تشكيل الدلالة في علاقاتها النحوية على صور

---

[1] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط.2، 1982، ص.115 .

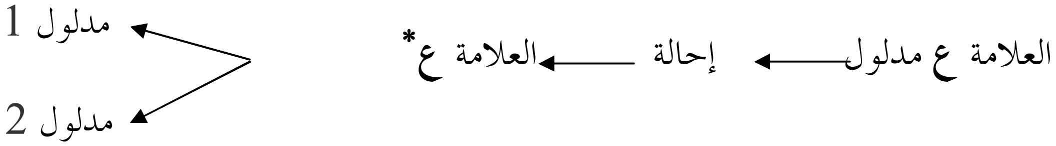
[2] Dominique Maingueneau, Eléments de linguistique pour le texte littéraire, Bordos, Paris, 1986, p.9 .

جديدة مفعمة بالفعالية الجمالية"[1]، بما يومئ إلى أن أية محاولة لحصر الدلالة، انطلاقا من العلامة ومختلف تعالقاتها ضمن قاعدة واضحة ونهائية، وتأسيسا لقاعدة تحدد المعنى، لا تعدو أن تكون مطلبا صعب المنال، وعملية جريئة في الخطاب الأدبي وصولا إلى أسمى درجاته وهو الشعر.

إن الدلالات المفتوحة التي يفتقها النص الشعري حين تجاوز العلامة بنياتها الأولية، يكون عبر حضور مشترك يجعل المحتوى والتعبير يتواصلان معا، لأنه من الصعب من الناحية التطبيقية التمييز بينهما بدقة فضلا عن كون المحتوى تاليا لقيم التعبير وتابعا له، فلا وجود للعلامة المحض تعيينية- الخالية من الضمنية.

❶.2.1. تقرير/ إيحاء (Dénotation- Connotation):

علامات اللغة التي يقدمها النص الشعري تحمل وظيفة مزدوجة: "تقريرية وإيحائية" كما يصفها "ميشال أريفي" Michel Arrivé، حيث تمثل الأولى الدلالة على شيء ما، بينما تمثل الثانية وظيفة هذا الشيء من خلال مرجعيته[2]، وهنا تتغير وظيفة اللغة الشعرية وطبيعتها، من لغة تعبيرية بسيطة إلى لغة إيحائية معقدة ومحكمة في الوقت نفسه، وتتحول العلاقة بين الكلمة وما تعنيه، إلى العلاقة بين الكلمة وما تشير إليه في بنائها الإيحائي، حسب الخطاطة الآتية:



التقرير نظرا للعلاقة التماثلية التي يربط بها بين العلامة ومرجعها الخارجي، فإنه يعطي للنص نوعا من المصداقية لما هو موجود داخله، ويعد المعنى المنتج من خلاله معنى أساسيا أو قاعديا، يتأسس بعده الإيحاء الذي يبنى على تكوين معنى ثانوي خاص، ينطلق من المرجع في حد ذاته ليحيل على دلالة أخرى، ثانية أو ثالثة وهكذا. كلما فك سنن النص تظل تشتغل

---

[1] صلاح فضل، تحولات الشعرية العربية، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، ط.1، 2002، ص.50 .

[2] Michel Arrivé, Structuration et destruction du signe dans quelques textes de Jarry, in essais de Sémiotique poétique, éd. Larousse, Paris, 1972, p .67 .

* ع : علاقة .

بعض عناصره لا بوصفها علامات وحسب، بل بوصفها أيضا علامات العلامات، أو علامات علامات العلامات...الخ، مما يعلل انزياح العلامة عن البنيات اللسانية التقليدية.

كيفما كان وضع العلامة في النص الشعري، في تأرجحها بين معنى التقرير ومعنى الإيحاء، فإن حال هذا الأخير يمكن رده إلى الترسيمة* التي اقترحها "يامسليف" (Hjelmslev) في نظرياته حول لغات التقرير والإيحاء في مقابل اللغات الواصفة:

<table>
<tr><td colspan="2">ت</td><td>م</td></tr>
<tr><td>ت</td><td>م</td><td></td></tr>
</table>

حيث يرى "يامسليف" أن التقرير بوصفه قاعدة لكل لغة، يتكون من التعبير في علاقته بمحتوى، أما الإيحاء فيتكون من مجمل العناصر المكونة للتقرير زائد محتوى جديد وللحصول على اللغة الواصفة يجب تحويل كل العلامة التقريرية إلى مجرد محتوى في علاقته بتعبير[1]. وحين يتساءل عن الوظيفة السيميائية للعلامة التي تتموضع بين التعبير والمحتوى هل هي وظيفة داخلية أم خارجية عن العلامة ذاتها، يؤكد أن كلا من التعبير والمحتوى هما مصطلحين تابعين لهذه الوظيفة[2]، إذ لا يمكن أن تقوم دونهما، ولا يمكنهما أيضا أن يقوما بدور العلامة دون وظيفتها السيميائية هاته. ومن ثم فإن العلامة لدى "يامسليف" هي التوحد بين عنصري التعبير والمحتوى المتلازمين أبدا، ضمن الخطاطة الآتية:

2- تعبير محتوى

1- (تعبير ع محتوى) ع (تعبير ع محتوى)

ويمكن أن تتتالى هذه العلاقات الفوقية لإنتاج لغة، قد تكون تعبيرا أو محتوى لغة

** يعمم "رولان بارت"(R.Barthes) ترسيمة "يامسليف" ويرى أن الأسطورة تشبه الدلالة الضمنية (دلالة الإيحاء)، وتتخذ وضع لغة واصفة.

[1] Hjelmslev, Prolégomènes à une théorie du langage, trad.Anne-Marie Léonard, éd.Minuit, Paris, 1968, pp.183-184 .

[2] Ibid, p.72 .

أخرى، وهكذا دواليك. وإن كانت وظيفة التقرير تطرح سؤال: "ماذا تقول العلامة"؟ فإن وظيفة الإيحاء تعني "كيف تقول العلامة"؟ من هنا يميز "يامسيلف" بين سيميائية التقرير التي لا يشكل أي صعيد من أصعدتها سيميائية كاملة، بينما يشكل صعيد الإيحاء سميائية كاملة في الوقت الذي يتحول فيه مستوى المحتوى إلى علامة تحقق الشرط السيميائي للتعيين[1]. وهذا يناقض ما جاء به "دو سوسير" في "أن لاشيء يمكن أن يتضح قبل ظهور اللسان"[2]، لأنه يعد الجوهر الصوتي مادة تتوزع إلى أجزاء مختلفة لتضع الدوال التي يحتاج إليها الفكر، ويراه "يامسليف" إثر ذلك مهملا للوظيفة السيميائية.

❶.2. إطار يامسيليف (Hjelmslev):

لقد وسع "يامسليف" مبدأ "دو سوسير" اللساني الذي يعتمد على التنظيم الصوري. فانطلاقا من مقولة دو سوسير الشهيرة : "اللسان شكل وليس جوهر"» عمد "يامسليف" إلى تقسيم اللسان إلى أربعة عناصر : تعبير (Expression) ومحتوى (Contenu) ثم شكل(Forme) وجوهر(substance). ذلك أن التقسيم الثنائي الذي يقدم العلامة في تمثيل ثنائي بوصفها تعبيرا يحيل إلى محتوى خارج عنها، انتقدته النظرية اللسانية الحديثة التي تعد العلامة كلا مشكلا من تعبير ومحتوى، حيث تنفرد كل لغة عن الأخرى من جهة بالأشكال (الصور أو الأصوات) التي تختارها لإفادة الجوهر(المفهوم)، ومن جهة ثانية بطريقة تركيب التعابير التي تؤدى بها والمحتويات، بمعنى في كيفية فرزها للمنطقة الدلالية المقصودة ذاتها.

إن التقسيم الرباعي الذي اقترحه "يامسليف" حدد الحقل الابستمولوجي للسيميائيات ضمن رؤيا تهدف إلى تحليل النصوص، بوصفها ملفوظا أو مجموعة ملفوظات قابلة لأن تجزأ إلى أنواع تقسم هي الأخرى إلى مراتب تتطلب التعريف والوصف:

---

[1] Ibid, p.150 .

[2] Ferdinand De Saussure, Cours de linguistique générale, éd. Payot, Paris, 5ème édition, 1962, p.169 .

	المادة	الشكل
الدالات: صعيدا **التعبير** المدلول: صعيد **المحتوى**	**مادة التعبير:** المواد المحسوسة لوسائل الاتصال (كالصور والأصوات المسجلة والكلمات المطبوعة على الورق) **مادة المحتوى:** المحتوى البشري ، العالم النصي، الموضوع.	**شكل التعبير:** اللغة، البنية النحوية الشكلية ، التقنية والأسلوب. **شكل المحتوى:** «البنية الدلالية» «بنية المواضيع» بما في ذلك المروي.

الجدول[1] الشكل - المادة

يوجد في إطار يامسليف أربع فئات: مادة التعبير وشكله، ومادة المحتوى وشكله. يتيح لنا هذا الإطار تحليل النصوص بحسب أبعادها المختلفة، وإسناد كل بعد دلالته المحتملة. ويقدم هذا القالب إطارا مفيدا لتحليل النصوص تحليلا منهجيا، فيوسع المفهوم المكون للعلامة ويذكرنا أن مادية العلامة قد تكون مادية بذاتها. ولإيضاح ما تنطوي عليه هذه التسميات من أهمية في تحليل الأسطورة، يمكننا استعراض العناصر المكونة لأسطورة أدونيس*:

---

[1] دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، تر. طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط.1، 2008، ص.114 .

* مثلما ارتبط "أدونيس" بـ"أفروديت" مرة بوصفه إغريقياً، وبـ"فينوس" مرة أخرى بوصفه رومانياً، ارتبط "تموز" بـ"عشتار" في الأسطورة البابلية وكذا الحال في الأسطورة المصرية والكنعانية، حيث ارتبط "أوزيريس" بـ"بايزيس" و"بعل" بـ"أنات". وقد جسدت هذه الآلهة (ربات العشق والجمال والحكمة) معنى البعث والحياة عبر سلوك دال على عمق التضحية والإخلاص للزوج الإله.

تروي أسطورة أدونيس قصة ربة الجمال فينوس التي هامت به حين رأته في بحيرة، فوقع هذا اليافع من قلب فينوس. وحين عودته صرعه خترير بري فأرداه قتيلا. غير أن فينوس ألحت في رد الحياة إليه مترجية أباها زيوس العظيم، فأرسل إلى أخيه بلوتو يرجوه عن أدونيس ويستأذنه فيه، ثم اتفق الأخوان على أن يجعلا حياة أدونيس مناصفة، فيقضي ستة أشهر ميتا في الخريف والشتاء، وستة أشهر في الدنيا حيث تأخذ زخرفها في الربيع، وتؤتي أكلها في الصيف. وقتها يلتقي فينوس[1].

إن "شكل" هذا "المحتوى" هو تركيبته الموضوعية، التي يحددها الموضوع من ناحية وتركيب الأشخاص من ناحية ثانية. في حين تتكون "مادة" "المحتوى" من كل العناصر الأصلية التي تعطي لهذه القصة تفردها وأصالتها الثابتة. أما "التعبير" الأسطوري فهو القصة الخرافية في "شكلها" الكلامي.

---

[1] دريني خشبة، أساطير الحب والجمال عند اليونان، المجلد الثاني، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط.1، 1983، ص.58 .

❶.3.الأسطورة على صعيد الإيحاء:

❶.1.3.نظام الأسطورة/نظام الشعر:

إن العلامة حين تنشأ في النص، فإنها تكتسب غايات دلالية ضمن تراكمية المستويات المتداخلة، مما يتيح للغة الشعرية أن ترتفع إلى أعلى مستوياتها التعبيرية، باعتبارها النسق الأولي الذي يصوغ من خلاله الشاعر تجاربه وعالمه الداخلي.

هذا التراكب لنسق لغة الشعر مع نسق الرمز أو الأسطورة، يؤسس لتراتبية لغوية "عبر خلق تشاكلية جزئية بين مجموعة من العلامات، وأخرى من المحتويات للغتين متباينتين على التوالي"[1]، كما أن لعنصر السنن في الخطاطة التواصلية التي حددها "ياكبسون" وظيفة لسانية مهيمنة، فوجودها بين طرفي الشاعر والمتلقي، يجعلهما مجرد مستعملين ضمن وضعية تواصلية موجهة من المرسل (الشاعر) إلى المرسل إليه (المتلقي)، فضلا عن وظيفة اللغة – الواصفة التي يكتسبها السنن الذي لن يتكلم إلا عن اللغة-الموضوع، ولا يمكن أن يتكلم عن أي شيء آخر[2].

مهمة الشعر هي استخدام الميتالغة، ليجعل من الأفكار أكثر إيجازا، فبإمكانه أن يوظف الرمز والصوت، والصورة والإيقاع، وكافة الوسائل التعبيرية الحساسة، مما يخلق في نهاية الأمر لغة خاصة به، هي وحدها الكفيلة بإثارة الاستعداد النفسي للتلبس بحالة الشاعر. ودمج هذه البنى – على اختلاف محاور ارتكازها- في نسيج النص الشعري ليس مسألة سهلة، لأن المقصود بالدمج ليس مجرد الحشد، ولكن طرق تفاعل علاقات هذه البنى وتنسيقها، وانبنائها داخل النص الشعري، بحيث تتضافر وشائجها كما تتضافر شواجر الأرحام، أو كما تتعلق الأمشاج في البنية العضوية للكائن الحي، لجعلها قادرة على الاضطلاع بما بنيت له.

من هنا نرى الأسطورة لا تلبث أن تندمج في لغة الشاعر، وتصبح مبدأ بنويا مؤسسا لشعريته عبر فعل إيحائي متبادل، توحي منه الأولى إلى الثانية عبر تحميلها بقيم دلالية إضافية

---

[1] عبد القادر الشيباني، السيميائيات الواصفة وآفاقها، مجلة سيميائيات،جامعة وهران، العدد 01، 2005، ص.166 .

[2] جوزيف ري دوبوف، الميتالغة: مقدمات ومعطيات أولية، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد 08، 1989 .

بينما توحي الثانية منه إلى الأولى عبر التذكير بها، وبين هذه وتلك جهد مشترك في إقامة وظائف التفكير والتعبير والتواصل.

في قصيدة "مدينة المطر" للسياب نقرأ:

مدينتنا تؤرق ليلها نار بلا لهب .

تحم دروبها والدور، ثم تزول حماها

ويصبغها الغروب بكل ما حملته من سحب

فتوشك أن تطير شرارة ويهبّ موتاها:

صحا من نومه الطيني تحت عرائش العنب.

صحا تموز لبابل الخضراء يرعاها[1]

"تموز" رمز إلى ذلك الإله الذي يبعث كل عام بالخصب والمطر والحياة، بالإضافة إلى ما فيه من معنى إيجابي قوامه الإيمان بأن انتصار الحياة لا يتحقق إلا بالبذل، وأن انبعاث الإله الصريع رهن باستشهاده. فـ(الانبعاث) معنى أو "جوهر" يحتاج إلى "شكل" (تموز)، هذا النسق الأولي يتوافق ضمن علاقة ميتالغوية مع نسق دلالي ثان (التجرد والانتصار)، حيث يعاد تمثيل العلامة بوصفها "تعبيرا":

<table>
<tr><td>دال</td><td colspan="2">مدلول</td></tr>
<tr><td></td><td>دال</td><td>مدلول</td></tr>
</table>

علاقة ميتالغوية

---

[1] الديوان، مج.02، ص.128 .

نكتشف إذا لماذا يلجأ الشعر إلى التقليص لينتج خطاب الإيحاء، ولا يترع إلى التعبير المباشر عبر المستوى الأول (التقرير) المتمثل في المادة الصوتية أو الخطية للكلمات، والعلاقات التركيبية للعمل الأدبي، والتي تبقى قاصرة على إقناع المتلقي. فـ"الإيحاء ليس سوى الاقتصاد في التعبير، وهو يعتمد على الخيال في إعادة بناء لون من الانطباع الدلالي، ولا يتمثل عبر التعبير المفصل عن الأفكار ولا شرح نظامها المنطقي، بل يتجلى في إثارة الصور والأفكار في نفوسنا"[1] وهنا نتنبه إلى أي مدى يعاود فيه خطاب الشعر التواشج وخطابَ الأسطورة، وتناولَ ملامحها من أجل إزالة لغته التقريرية وتخصيبها، وإثارتها لتتجاوز معانيها المباشرة .

يجعلنا هذا نتساءل مع "ش.س.بورس" عن الآلية التي تشتغل بها العلامة/الأسطورة في تجاوز معانيها التقريرية المباشرة إلى مستويات الإيحاء، ومشاركتها في توليد الدلالة في النص.

❶.2.3. فعل الإيحاء لدى بورس:

المعنى المباشر (التقريري) لا يتجاوز حدود ما يسميه "شارل سندرس بورس"(C.H.Peirce) بالمؤول المباشر الذي يعطي نقطة انطلاق الدلالة. ولكي يتم تجاوز هذا المستوى، علينا أن ننتقل إلى نسق سميائي ثان يسمى "الإيحاء".

فعل الإيحاء أو توليد الدلالة، يستلزم – لدى بورس– مشاركة ثلاثة أطراف هي: العلامة وموضوعها ومؤولها. وبالرجوع إلى ما قاله بورس في تعريفه للعلامة "بوصفها ممثلا Representamen وهي أي شيء يمكن أن يتصل بشيء آخر بالنسبة لشخص ما، ضمن علاقات ما"[2] سنلاحظ أن هذه العلامة حين توجه إلى متلق، تخلق بذهنه علامة مساوية أو أكثر تطورا من الأولى، وإن كانت بطبيعتها شيئا متباينا عن موضوعاتها، فلابد أن يكون في فكره أو في التعبير، تفسير أو حجة أو سياق يوضح كيف يتم ذلك. وتغدو السيرورة السيميائية للعلامة أو "السيميوزيس" Semiosis عملية اندماج الأطراف الثلاثة واشتغالها على أنها وحدة كاملة.

---

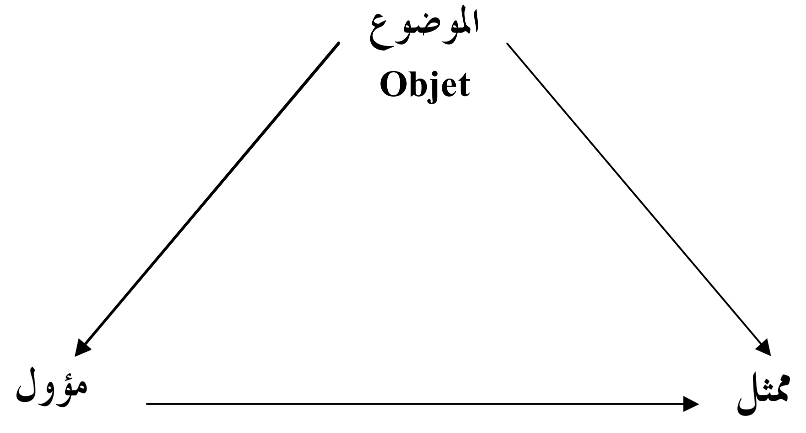
[1] صلاح فضل، شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، دار الآداب، بيروت، ط.1، 1999، ص.37 .

[2] C.S.Peirce, Ecrits sur le signe, trad. Gérard Deledale, éd. Seuil, Paris, 1978, p.126 .

إن "المعنى المباشر الذي تحمله دوال النص، لا يدركه المتلقي إلا إذا توقف عند الحقل الدلالي لكل كلمة بالحقول الدلالية الأخرى لبقية كلمات النص"[1]، ويمكن أن نتبين هذه السيرورة للتبدل بين العلامة والمؤول عن طريق العلاقات التي تقيمها كلمة مع كلمات أخرى.

يصبح متصور "بورس" حجة لصالح عمل علاماتي لا يتناهى في النص، و"هذه المعرفة المضافة (بالمعنى البورسي للكلمة) تدل على أن الانتقال من مؤول إلى آخر يكسب العلامة تحديات أكثر اتساعا، سواء أكان ذلك على مستوى التقرير أو على مستوى الإيحاء"[2] وهذا يظهر بحق ثراء استعمال العلامة/الأسطورة في النص واكتسابها حركية دلالية مستمرة لا تقدم من خلاله معنى واحدا، فيغدو النص مشحونا بمعان كثيرة.

والحق أن سيميائية "بورس" لا يمكن فهمها دون الرجوع إلى مرتكزاتها المنطقية والفلسفية، وما يهمنا هو مفهومه المركزي للعلامة الذي ينبثق من تصوره للسيميوزيس أو السيرورة الدلالية. ويمكن أن نتبين ذلك تبعا للمخطط الناتج عن الأطراف الثلاثة المفتوحة من قبل بورس وهي:



فالعلامة أو الممثل هو الأولاني الذي ينوب عن الثانياني الذي يسمى الموضوع. والممثل يحدد الثالثاني الذي يدعى المؤول، وهذه هي العلاقة الثلاثية الأصيلة (...) وأي شيء يحدد شيئا

---

[1] عبد العزيز بن عرفة، الإبداع وتجربة التخوم، سلسلة علامات، الدار التونسية للنشر، 1998، ص. 18 .

[2] أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر.سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط.1، 2000، ص.120 .

آخر هو (مؤوله) بحيث إن المؤول يحيل على موضوع، وهذا الموضوع يحيل بدوره على موضوع آخر بنفس الطريقة، أي أن المؤول أصبح هو نفسه علامة وهكذا إلى مالا نهاية"[1].

إن الإستراتيجية التي يتبناها النص الشعري في ارتباطه بالوظيفة السيميائية التي يحاول أن ينجزها عبر فعل التأويل، مرتبط بنسق لغته، وبنسق الأسطورة، فـ"الأسطورة أساس لا غنى للشعر عنه..والشعر أساس لا غنى للأسطورة عنه"[2] فهما شيء واحد لا انفصال بينهما، ويجب أن ندرك "أننا بإقصائنا الشعر عن الأسطورة، نكون قد أقصينا غنى أشكاله ومضامينه وأقصينا أيضا عناصر طبيعة تعبيره، وكلاميته و لوحاتيته وانفعالاته"[3] التي تثير المتلقي لكي يسترسل في خاطر لغته الرامزة فيتراءى له ما وراء أشكالها وصورها، وحينئذ يكون آخر مأرب للأسطورة أن تؤخذ بحرفيتها وشكلها ونصها، لأنها علامة تتضمن درجات متفاوتة ومستويات مختلفة من الانفصال لا نصوصا تقريرية منتهية .

إن غنى خطاب الأسطورة بإيحاءاته وأساليبه وانزياحاته يبث حركية الإبداع في تراكيب اللغة، ففعل الإبداع "يستلزم إلغاء الزمان والمكان والتاريخ المركز في اللغة، ويطمح إلى الالتحاق بوضع فردوسي أوليّ حينما كان الإبداع يتم بصورة عفوية"[4]، مما يستحوذ على اهتمام المتلقي وتنبيهه، لتمرير رسالة الشاعر الثاوية في نصه، والتي تمثل رؤيته الثقافية (المؤدلجة) لعالمه الذي يتغنى فيه بالحرية، ومنظومة القيم الإنسانية.

وهذا بدوره يحيلنا إلى أن نتساءل مع "رولان بارت" – في المبحث التالي – عن طبيعة الرسالة التي تمررها الأسطورة من خلال النص الشعري، وعن طبيعة نظامها السيميائي.

---

[1] أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة، مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة، منشورات الاختلاف، ط.1، 2005، ص.56 .

[2] ك.ك.راثفين، الأسطورة، تر.جعفر صادق خليلي، منشورات عويدات، بيروت، ط.1، 1981، ص.93 .

[3] أليكسي لوسيف، فلسفة الأسطورة، تر.منذر حلوم، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط.1، 2000، ص.120 .

[4] ميرسيا إلياد، الأساطير والأحلام والأسرار، تر.حسيب كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2004، ص.41 .

❷.بنيـــة الأســـطورة لدى"بارت"

❷.1.الأسطورة نظام اتصال.

❷.2.المسار الواقعي وفاعلية الأسطورة.

❷.3.الأسطورة نسق سيميائي.

❷.3.1.في الشكل والمفهوم.

❷.3.2.الدال الأساطيري.

❷.4.بلاغة الصورة/الأسطورة.

❷.بنية الأسطورة لدى"بارت":

❷.1.الأسطورة نظام اتصال:

تبدو الأسطورة دائما كمرسلات يوجهها مرسل إلى متلق، وكل رسالة هي اجتماع صعيد العبارة أو الدال وصعيدَ المحتوى أو المدلول، ذلك "أن الرسالة الأولى المكونة من اجتماع دوال ومدلولات، تغدو مجرد دال للرسالة الثانية، وفق عملية تقليص بما أن عنصرا واحدا من الرسالة الثانية (دالها) يتبع الرسالة الأولى بكاملها"[1] .

تعمل هذه الرسالة جاهدة للتأثير على المتلقي، باستهوائه وإقناعه متسترة خلف وجهها الطبيعي والبديهي. وبداهتُها "نتاجُ عملية معقدة تقوم بها، فهي تشبه إلى حد ما عملية من عمليات خفة اليد حين تقلب الواقع وتفرغ التاريخ، ثم تملؤه بالطبيعة (naturalité) وتسحب من الأشياء معناها الإنساني، بصورة تجعلها تدل على تفاهة إنسانية"[2]. ومهما يكن شطط الميثولوجيا فمن المؤكد أنها تسهم في صنع العالم "ضمن طبيعة زائفة وتحاول العثور من جديد وتحت براءات الحياة العلائقية الأكثر سذاجة على الاستلاب العميق الذي تكفلت هذه البراءات بتمريره..ومن المؤكد أن الميثولوجيا بهذا المعنى توافق مع العالم لا كما هو موجود، وإنما كما يريد أن يصنع نفسه"[3]. و هنا تكمن خطورتها في تمرير رسالتها عبر مجموعة من موضوعات حُلُمية كبرى، مغلفة بمجموعة من القيم (كالحب والسعادة ..) التي تجد مرجعيتها في المتخيل العام للمتلقي.

في هذا السياق يؤشر"هربرت ماركوز" إمكانية رجوع الفكر العقلاني إبّان تقدم الحضارة إلى الحالة الميثيولوجية "مازالت عناصر التضليل الأسطوري تستخدم إلى اليوم وتستعمل بصورة منتجة في الدعاية والإعلان والسياسة"[4]. وعليه يغدو تحليل الوحدات المعجمية الواردة في خطاب الأسطورة يمثل مسلكا مهما، يقود نحو التنبؤ بالمخادعة التي تمارسها وبطبيعتها

---

[1] رولان بارت، المغامرة السيميولوجية، تر عبد الرحيم حزل، دار تينمل للطباعة والنشر، مراكش، 1993، ص.31 .

[2] رولان بارت، الأسطورة اليوم، تر.مصطفى كمال، بيت الحكمة، شهرية مغربية للترجمة في العلوم الإنسانية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، العدد 07، فيفري 1988، ص.96 .

[3] المرجع نفسه، ص.97 .

[4] هربرت ماركوز، الإنسان ذو البعد الواحد، تر.جورج طرابيشي، دار الآداب، بيروت، ط.1، 1988، ص.209 .

ومقاصدها، وكشفا للدلالات التي توحي بها، ضمن بنيات لغوية متسلسلة، ومسار تواصلي متطور، يتجاوز عبره المعنى المباشر، ويختار التستر وراء لغة الرمز والإيحاء.

❷.2.المسار الواقعي وفاعلية الأسطورة:

إذا كان رجوع "الشاعر المعاصر إلى استخدام الأسطورة في الشعر هو في واقع الأمر عودة حقيقية إلى منابع التجربة الإنسانية، ومحاولة التعبير عن امتداداتها في وقتنا الراهن"[1]، فإن رسالة الشاعر التي يرغب في إيصالها للمتلقي عبر توظيفه للأسطورة، لا تغدو رسالة زيف بقدر ما تصير لديه ضربا من الحلول المتبادلة بين الماضي والحاضر. يعيد توظيفها دلاليا وبنائيا ليسعى إلى"خلق نوع من التوازن بين ظاهر الحياة العادية وقيمتها الوجودية والإنسانية، رغبة في خلق وعي جديد للإنسان والعالم بكل قوة وفاعلية"[2]. ومن المعقول أن يكون لدينا تصور مناسب عن مكان ودور الأسطورة لدى الشاعر في سياق الشخصية الإنسانية الإجمالية، فموضوع الأسطورة "يمس جوهر الإنسان من جهة، ومن جهة أخرى فإن التصور الذي تحمله أيُ ثقافة عن الأساطير يعكس نظرتها الإنسانية لطبيعة الإنسان"[3]، وتعبرُ مدلولاتها عن قيمة إنسانية مفتقدة، أو حلم مضطهد، بالإضافة إلى كونها تكشف عن الحس الإنساني للذات الشاعرة.

كان على الشاعر أن يمارس لونا آخر من الوظائف الاجتماعية و الجمالية. فهو إذ يلجأ إلى توظيف الأسطورة عبر تحريفها، وتجريدها من أطرافها الصريحة، وتفاصيلها الهامشية والقناعة منها بمجرد الباعث الذي تنهض عليه، أو الغاية الكامنة وراءها، فإنه يدرك فاعلية نظامها الاتصالي الذي يقدمه تحريفها في ذهن المتلقي، وإيماء منه بأن مدلولها الإيحائيَ الرمزيَ يتجاوز بالضرورة مدلولها الواقعي التقريري، وبرهنة منه على خصوصية التأويل الذي يقدمه تحريفها.

و إذا كنا "نشد معرفة الانزياح الذي أصاب الأسطورة حين غدت مادة أدبية، كان

---

[1] كاملي بلحاج، أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004، ص.31 .

[2] عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، دار الوصال، الجزائر، ط.1، 1994، ص.107 .

[3] جوزيف كامبل، الأساطير والأحلام والدين، دار الكلمة للنشر والتوزيع، دمشق، ط.1، 2001، ص .

علينا أن ننظر أولا في العلاقات الاجتماعية، وننظر في كيفية توظيف المبدع لهذه الأسطورة"[1] التي تغدو نظام اتصال في القصيدة، يقدم تأويلات ما مباشرة، أو يغدو معها ممكنا رؤيةُ وجهة نظرها الموحية.

إن محاولة الشاعر الوصول إلى دلالة متطرفة أو نهائية، يجب أن تنطلق من مرجعية ما و أن تقر - في الوقت نفسه - بمبدأ الانزياح الدائم للدلالة الأدبية، ولذلك مهما حاولنا تغليب الرأي الذي يقر بوجود علاقات متبادلة ومنتظمة بين ثقافة المجتمع وأساطيره، انطلاقا من كون "الأساطير تستطيعُ أن تقتبس مباشرة موضوعاتها الدالة من الحياة الاجتماعية ذاتها"[2] فإن هذا لا يجب أن يجعلنا نقر أيضا بوجود علاقة مرجعية مباشرة بين الأسطورة والواقع، وإنما بوشائج قربى تندرج في إطار الإيهام بالواقعية.

القصيدة مع الأسطورة تتحول من طاقة جامدة إلى طاقة فاعلة، وهي ليست قائمة مع الشاعر بذاتها، بل ترتبط بتاريخ المجتمع الذي تعبر عنه، ويرفدها بمعطيات الرؤيا وتشكيلها. فهي واقع معيش مخلوق ماديا وحياتيا وحسيا، لكنه يكون في الوقت ذاته منفصلا عن سير الظواهر المألوفة. وبالتالي فهو يتضمن درجات متفاوتة، ومستويات مختلفة من الانفصال. وهنا مكمن المفارقة في هز الشاعر نمطية الواقع بين المتوقع واللامتوقع، و"إذا كانت المفارقة لا تحقق غايتها إلا من حيث هي مباغتة ناجمة عن اقتران وضعين متناقضين بطبيعتهما"[3]فإن مباغتة الشاعر بدورها تكمن في التوصل إلى رؤية شاملة أو متكاملة بالأسطورة، فضلا عن كونها عرضة للتزييف في العالم المعاصر.

إن القصيدة إذ تستمد ركائزها في بنائها اللغوي من الأبنية الثقافية التي ينتمي إليها الشاعر، لا تستلزم أن يخضع الشاعر لهذه الثقافة، بل هو يكشف تناقضاتها، يبرز مقدرته على التخلص من آنيتها، ومن همه الداخلي، ليستبدله بما في داخله، فـ "الشعر يقدم ذلك الـ"داخلي" الذي يكون بطريقة ما حيا، الذي يملك روحا حية ويتنفس وعيا وعقلا وثقافة"[4] هي في المحصلة ثقافة تكتنز في بنيتها العميقة دلالات إنسانية وحضارية تتصل بها تجربة الشاعر وتحفل بمنطوقها، وتعبرُ عن مكوناتها.

---

[1] وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس، 1996، ص.36 .

[2] Paul Ricœur, temps et récit III, le temps raconté, Seuil, 1985, p.156 .

[3] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص.82 .

[4] أليكسي لوسيف، فلسفة الأسطورة، مرجع سابق، ص.122 .

ومن ثم تشترك لغة الأسطورة مع لغة الشعر في جوهر العملية الإبداعية في كونها عملية تخييلية (إيحائية) تتخطى حدود الواقع الممكن، إلى أفق أكثر رحابة في المكون الإيديولوجي أو الثقافي للشاعر. وتتضمن لغتها الإيحائية التي تعبر عنها "كشفا لعوالم غير مسبوقة، وانفتاحا على عوالم أخرى، تسمو على حدود عالمنا الفعلي والمستقر"[1] ثم تعيد صياغته وفق حركية ترفض الثبات والجمود.

يكون استدعاء اللغة الشعرية هنا لفعل الأسطورة فاعلا في مغازلة الواقع ومغالبته وفي إبقاء النص قادرا على الاستمرار في نسق ذلك الواقع، بما تتيحه لديناميكية الإنجاز التواصلي للخطاب بأن تضرب في عالم الخيال، وتخلق من الوهم حقيقة، في مجتمع صار يتقن صناعة الزائف لا في شكل أقنعة وحسب، وإنما على هيئة أغراض حية، إلى الحد الذي يعد وعي الشاعر المعاصر بالمزيف واكتشافه، يمثل عنصر إرباك يجعله يراجع نفسه أو يتراجع، فـ"العالم المفتقد للمعنى العميق يصعب تحمله طويلا، إنه يجعل الناس في حالة غير مستقرة بحيث إنهم سوف يمسكون بأي أسطورة"[2].

يقول السياب:

"فيدلهم في دمي حنين

إليك يا بويب*،

يا نهريَ الحزين كالمطر.

أود لو عدوت في الظلام

أشد قبضتي تحملان شوق عام

في كل إصبع، كأني أحمل النذور

إليك، من قمح ومن زهور"[1]

---

[1] مجموعة من الباحثين، الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور، تر.سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط.1، 1999، ص.101 .

[2] جوزيف كامبل، الأساطير والأحلام والدين، مرجع سابق، ص.114 .

* بويب نهر بقرية الشاعر في العراق، وقد أسطره الشاعر هنا وربطه بالأعراق الميثولوجية.

هذه المرسلة الشعرية تتكون من ثلاثة عناصر تواصلية:

- العنصر الأول: المرسل (الشاعر) وهو المنتج للنص.
- العنصر الثاني: الرسالة الإيحائية وهي المحتوى.
- العنصر الثالث: المرسل إليه (المتلقي) وهو من يقوم بفك سنن النص.

يتضح من سطح النص، أو من مدلوله التقريري أن الشاعر قد قضى عامه في شوق شديد إلى العيد، كي يقف على **"بويب"** وفي ذلك عودة بالمتلقي إلى جو الطقوس الميثولوجية التي تعكس الدلالة الأسطورية للنهر رمز الخصب. وفي ذلك أيضا حنينه الإنساني للأصول والجذور الأولى، المتصلة بها سعادته.

بيد أن المدلول (المحتوى) عميق، يؤشر على مقصدية إيحائية تتمثل في الإشارة إلى الواقع المأساوي الذي يحيط بالشاعر أو بغيره، سواء في قرية الشاعر "جيكور" التي تضم نهر "بويب" أو في "العراق" أو في وطنه العربي الكبير، ليبرر الشاعر لإيديولوجية الثورة* وانتصار الوجود على العدم. فالمجتمعات التي يسود فيها التسلط والاستبداد تبقى عرضة لنشوء ثورات مضادة عن الفئات المسحوقة وتوظيف الأسطورة في النص كان بمثابة المنبه إلى الحزن الكامن في ذاته، ليقود المتلقي إلى إيقاظ الوعي على الهموم المعاصرة لدى الشاعر/الإنسان وعالمه.

يبدو من رسالته المشفرة أن الشاعر ينشد عالما إنسانيا لا يمكن تعريفه إلا "بوصفه عالما من الدلالة في الأساس، إذ لا يمكن وصف العالم بأنه (إنساني) إلا بمقدار ما يدل على شيء ما"[2] يؤكد شيئيته بطريقة ما المدلولُ الأسطوري، ويقدم لنا أشكاله وأبعاده حين تعجز اللغة العادية في كثير من الأحيان أن تشير إلى ذلك.

---

[1] الديوان، "النهر و الموت"، مج.02، ص.103 .

* ترى "خالدة سعيد" أن قضية الموت والولادة، والشهادة والبعث هي القضية الرئيسة التي تتشعب في القصيدة بدءا من العنوان ومرورا بدوائرها ورموزها.وأن حركية القصيدة تسير عبر نظام البدائل من الأسطوري على الاجتماعي ومن الكوني إلى الإنساني ومن العناصر إلى الحياة ومن الرجاء إلى الفعل . ينظر تحليل القصيدة كاملا في "حركية الإبداع" دراسات في الأدب العربي الحديث، ص141 وما بعدها .

[2] A.J.Greimas, Sémiotique structurale, éd.Larousse, Paris, 1966, p.5 .

إن خطاب الشعر يظل يرتكز على خطاب الأسطورة، لأن النسق اللساني الذي يتشكل به ويتألف منه يبقى قاصرا أمام بلاغة الأسطورة وآلياتها المتفاعلة، والمؤثرة أيما تأثير في ذات المتلقي تثير فيه الرغبة والاستجابة، لأنها تتمتع بسلطة كبيرة على عقله، ولعلها "سلطة تضاهي سلطة العلم في العصر الحديث، وذات مضمون عميق يشف عن معانيَ ذاتَ صلة بالكون والوجود وحياة الإنسان"[1]، وهذا الدفق الإنساني الموجود في الأسطورة، يتخطى الموجود الكائن ويرفض الحاضر الآسن إلى مستقبل منشود.

وإن كانت الأسطورة أداة رئيسة في تمرير رسالة إيديولوجية -بحسب بارت- فإن دراستها كنسق سيميائي، قمين بالكشف عن حيلها وخدعها في التأثير على المتلقي حين تجعله يعيشها وكأنها كلام بريء، لا يجد أية مشقة في اعتباره نفسه مبررا.

❷.3.الأسطورة نسق سيميائي:

استنادا على "يامسليف" في حديثه عن دلالة الإيحاء، يتبنى رولان بارت (R.Barthes) هذا المفهوم، ويراه البعد المهم في تحديد الأسطورة، فهي تتخذ وضع لغة واصفة لكونها لغة تتحدث عن لغة، إنها مستوى أعلى من الدلالة، تتحول ضمنها كل علامة من النسق الأول (اللغة/ الموضوع) إلى دال بسيط ضمن مستوى النسق الثاني، فهي تركيب علامتين[2].

دال		مدلول
دال	مدلول	

علاقة تضمين

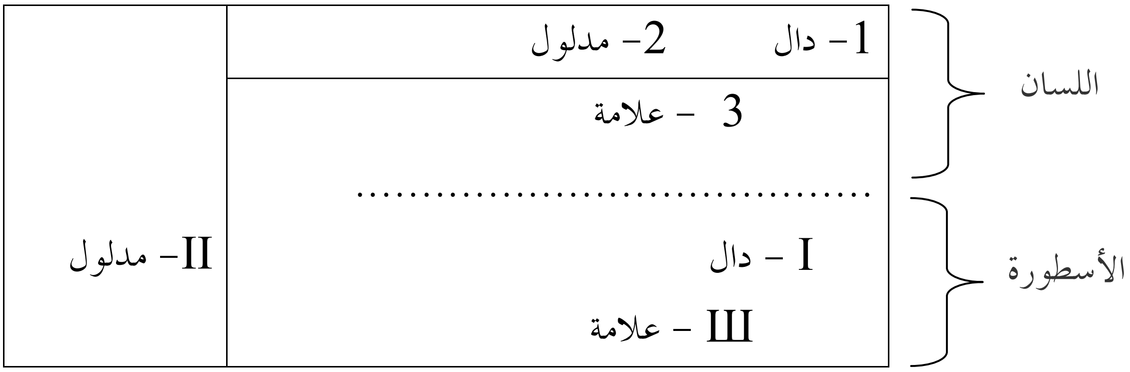
وبحسب علاقة التضمين، يكون النص الشعري نسقا سيميائيا كاملا يشتمل على ثلاثة مكونات: دال ومدلول والعلاقة التي تجمعهما، والتي تشكل العلامة التي يسميها بارت "نسقا سيميائيا أوليا"،

---

[1] فراس السواح، الأسطورة والمعنى، دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، دار علاء الدين، دمشق، ط.8، 1998، ص.14 .

[2] R. Barthes, Eléments de sémiologie, L'aventure sémiologique, éd. Seuil, paris, p.76 .

ويسمي الأسطورة نسقا سيميائيا ثانيا"[1] يجد دعامته في النسق الأول، وهكذا يصبح النسق السيميائي الأول بمثابة دال فقط لمدلول هو النسق السيميائي الثاني:



فبالنسبة إلى "بارت" الأسطورة كل شيء دال يتخذ الرسالة المشكلة مسبقا كسند. أوهي كلام مسروق يوظف الرسالة الأولى للدلالة على الرسالة الثانية التي تسلب الأولى وتجعلها في خدمة المعنى الجديد المختار.

❷.1.3.في الشكل والمفهوم:

استطاع بارت بدراسته للأسطورة، أن يفضح تلك الثقافة/ الإيديولوجيا التي تختبئ وراء ما يقدم نفسه كطبيعة يتداولها أفراد المجتمع بكل بداهة وعفوية، بمعنى أن الأسطورة تعمل على"تطبيع" ما هو ثقافي. ولذلك لا تتحدد الأسطورة عبر موضوع رسالتها، وإنما عبر الطريقة التي تنطقه بها حين تحول المعنى إلى شكل.

الأسطورة لدى "بارت" لا يمكن أن تكون إلاّ دالا، فهي ليست موضوعا أو مفهوما أو فكرة، وإنما موضوعها الأفكار في صيغة أشكال. والدال الأساطيري هو نسق سيميائي Système sémiologique، انطلاقا من كون السيميائيات علما للأشكال Science des formes تدرس الدلالة مستقلة على مضمونها[2]. إلا أن "النقطة الرئيسية في كل هذا تكمن في كون الشكل لا

---

[1] Roland Barthes, Mythologies, éd. Seuil, Paris, 1970, p.217 .
[2] Roland Barthes, Mythologies, Op.Cit, p.196 .

يلغي المعنى، بل يقتصر على إفقاره وإبعاده، ويجعله رهن إشارته (...) إن لعبة الاختباء الهامة بين المعنى والشكل هي ما يحدد الأسطورة"[1].

لقد وجد رولان بارت في الأسطورة مجالا واسعا للبحث عن عوالم الدلالة، وذلك في خطوة عامة تشمل تلك الأنساق التي تمثل أساطير هذا الزمن، كتلك المسائل اليومية

البسيطة (الصورة، الإشهار، الذوق، الأدب...)، وعلى نقيض الأنساق السيميائية الأخرى التي تخفي فيها الأشكال التصورات، فإن الأسطورة لا تخفي أي شيء، بل إنها تطمح إلى التشكيل والتشويه، والدال الأساطيري يدلي بمعناه عن طريق مادة الشكل بكل أبعادها الإدراكية (الخطية، الصوتية البصرية..). وبهذا عمل بارت على توسيع مجال اشتغال هذا الدال الأساطيري، إذ بإمكان كل شيء نستطيع إخضاعه للخطاب* أن يصبح أسطورة، لأن العالم يتوفر على طاقات إيحائية متجددة[2].

❷.2.3.الدال الأساطيري:

يتعامل بارت مع الخطاب الأساطيري تعامله مع الخطاب الأدبي، انطلاقا من إسقاطه للكثير من خصائص الخطاب الأدبي على الأساطيري، كونه خطابا مجازيا تحريفيا، وكون لغته تتميز بنزعتها إلى تحويل المعنى إلى دال يفترض قراءة ما.

هذا الدال الجديد يمكن النظر إليه كحد نهائي لنسق لساني من ناحية، ومن ناحية ثانية كحد بدئي لنسق أسطوري، فهو كحد نهائي يشكل معنى التقرير الذي لا يتطلب سوى الشروط الأولية لعملية الإدراك المباشر القائم على التجربة المشتركة، وكحد بدئي سيكون شكلا يعد قالبا مفتوحا على مجموعة من الدلالات المتعددة. وذلك يعزز حضورها في الخطاب الأدبي، أو في غيره كالخطاب الإشهاري أو الثقافة الشعبية.

---

[1] – رولان بارت، الأسطورة اليوم، م.س، ص.59 .

* يرى بارت أنه لا مانع من تطبيق المقاييس اللسانية على الوقائع غير اللفظية أو الأنظمة غير اللسانية واللغة هي الواسطة الوحيدة التي تجعلها هذه الأنساق دالة.

[2] Barthes, Mythologies, Op.Cit, p.194 .

هذا ما حدا بـ "بارت" أن يتجاوز المفهوم التقليدي الذي يحصر الأسطورة في كونها"قصة مقدسة تروي دائما أن شيئا معينا تم بالفعل وأن حدثا جرى في البدايات وحصل في الواقع، سواء تعلق الأمر بخلق العالم، أو بخلق نوع آخر أو بإيجاد مؤسسة وذلك الوجود هو في الآن عينه، إبداعي ومقدس"[1]. غير أن هذه النزعة التوسعية لمفهوم الأسطورة لا تروق الكثيرين من الدارسين ممن سبقوا بارت أو أتوا بعده، كـ"برونال" Brunel الذي يلتقي مع "ميرسيا إلياد" Mircea Eliade وغيره، ممن يرون تجلي القداسة و الألوهة وكشفها عن الأنماط المختلفة التي تؤلف الطراز النموذجي لأشكال السلوك عند البشر.

ويميز "برونال" بأن خاصية السبق التي تميز الأساطير وتجعلها تتموقع خارج النص وتنتمي إلى ما قبل النصوص، وأن العلاقة البدئية التي تقيمها الأساطير ليست مع ما هو مكتوب وإنما مع البشر الذين حكت عنهم وعن معتقداتهم الدينية، ثم تستدعى هذه الأساطير عاجلا أم آجلا إلى أحد مجالات الأدب الخالصة"[2] فتصبح أساطير أدبية، وتسهم في بناء وتشييد عوالم وفضاءات تخيلية، يتجاوز فيها ويتقاطع أو يتماهى المعاصر والراهنُ مع أسرار الفكر البدائي المبدع لعوالم خرافية.

وإن كان هناك من الباحثين من يقر هذا التوجه الذي يقصر الأسطورة على الفكر البدائي، ويتمثل فيها خطاب المقدس والحقيقة التي تضفي على الوجود قيمة ومعنى، يتقاطع عبرها الواقع واللاواقع، فإنه يرى أن بارت"استطاع من خلال إسقاطه عن الأسطورة صفة التقديس والتعالي أن يقنعنا بإمكانية إبداع أساطير معاصرة، حتى ولو كانت مصطنعة، المهم أن تشكل نسقا سيميولوجيا ثانيا وخالصا يتكون من سلسلة موجودة قبله، وأن تنزع من خلال علاقة التحريف التي تربطها بالمعنى إلى إنتاج دلالة متطرفة"[3].

في هذا المنحى لا يمكن رسم حدود فاصلة بين الميثولوجيا والشعر، فكلاهما يعيش في عالم ملهم، وهذا الإلهام هو طريقة ظهور الأشياء وكيفية تشكلها وفهمها. وإنه"بمقدورنا أن نتوسع في مفهوم الأسطورة لتشمل بقية أشكال التعبير الفني المجسد عن رموز الكون وسنرى في الجذر الأصلي لجميع الفنون أسطورة الإنسان كما تتجلى في وحدة المنبع الإبداعي، وتقارب أفعال

---

[1] ميرسا إلياد، الأساطير والأحلام والأسرار، مرجع سابق، ص .13 .

[2] P.Brunel, Mytho critique, p57. Dans Mircea Eliade, les mythes du monde moderne, N.R.F, 1953, p.440 .

[3] طاهر رواينية، قراءة أساطيرية في رواية المرأة الهيكل، مجلة بحوث سيميائية، جامعة تلمسان، العدد01، سبتمبر، 2002، ص.68 .

التأويل"[1] وبهذا التلاؤم بينها وبين الفنون، يمكن للأسطورة أن تهيئ تأويلا للحقيقة، أو لواقع له نفاده العاطفي والإيديولوجي، فتسهمَ في الخلق الشعري مساهمة مهمة.

إن التلاؤم بين الأسطورة والصورة، يمنحها من الكثافة والتمكن ما يجعلها بعدا خطيرا ينطوي عليه النص بناء، ويتضمنه الخطاب تكوينا، وهو ما جعل "بارت" يلتفت إلى هيمنة الصورة في الحياة المعاصرة، و إلى بلاغة الأسطورة من خلالها، وتأثيرها الكبير في الوسط الإيديولوجي الذي أخذ يتوسل الصورة أداة تغير طبيعة العلاقة بين الأشياء ومعانيها.

❷.4.بلاغة الصورة/الأسطورة:

يعد كتاب "أساطير" mythologies "بارت" سيميائيات نقدية للإيديولوجيا. وبتحليله لبعض الصور عمل "بارت" على تبيان السلطة المتحكمة في الصورة، لأن لها بعدين ملتصقين: التقريري والإيحائي، وبالنسبة إليه إذا كانت اللغة نتاج تواضع جماعي، فإن الصورة في قراءتها ليست جردا لدوالها التقريرية، بل علينا أن نبحث عن المدلولات الإيحائية للوصول إلى النسق الإيديولوجي الذي يتحكم فيه هذا النوع من العلامات، وهو ما يسميه "الأسطورة". لذلك كان الهدف من مساءلة الصور الفوتوغرافية لدى بارت، هو استخراج التماثلات الذهنيةَ التي تبين هذا النوع من الإنتاج، وهي تماثلات تتحكم في السلوكيات اليومية للإنسان وفي القيم التي ينتجها، وعليه تغدو الأسطورة نسقا مؤدلجا.

يضرب رولان بارت مثالا:"إني عند الحلاق يقدم لي عدد من "باري ماتش" (Paris match) على الغلاف زنجي صغير السن يرتدي بدلة عسكرية، يقدم التحية العسكرية عيناه مرفوعتان مثبتتان، مثبتتان لاشك على العلم الفرنسي ولكن سواء كنت ساذجا أم لا فإني أرى جيدا ماذا تعني هذه الصورة، فرنسا إمبراطورية كبيرة، أبناؤها دون تميز في اللون يخدمون بإخلاص تحت العلم. أفضل إجابة على مشنعي الاستعمار المزعوم، غيرة هذا الزنجي في خدمة مضطهديه المفترضين. إني أمام نظام سيميائي مكثف، فهناك دال مشكل من نظام سابق (الزنجي الذي يقدم

---

[1] صلاح فضل، قراءة الصورة وصورة القراءة، دار الشروق، القاهرة، ط.1، 1977، ص.76 .

التحية العسكرية الفرنسية)، وإلى جانبه مدلول (المزج القصدي بين الفرنسة والعسكرية)، ويضاف إليهما حضور المدلول من خلال الدال[1].

الأساطير عند "بارت" هي الإيديولوجيات السائدة في عصرنا، وتظهر أساطير الثقافة المعاصرة بشكل خاص في الصورة، لذلك تبرهن سيميائية "بارت" أن تحليل الصور البلاغية والدلالة الضمنية (الإيحائية)، يمكن أن يكشف عن الكثير، لأنها تعمل بطريقة متكاملة أكثر من حيث محتواها (الإيديولوجي)، ومن حيث شكلُها.

إن أنساق الصور التي توجه أفكارنا في الحضارة المعاصرة، ليست ذات طبيعة ثقافية صرف، فلها سلطة على سلوكياتنا اليومية البسيطة بكل تفاصيلها الأساسية والهامشية في تعاملنا مع الواقع الخارجي، ولعل تحديدنا لمختلف حقائقنا اليومية عن هذا الأخير، أو عن العالم ككل نابع من نسقنا التصوري -بما له من دور مركزي - للعالم.

و"إذا كان صحيحا أن نسقنا التصوري في جزء كبير منه ذو طبيعة استعارية، فإن كيفية تفكيرنا وتعاملنا، وسلوكاتنا في كل يوم...ترتبط بشكل وثيق بالاستعارة[2]"، إنها حاضرة كذلك في تصور الشاعر لعالمه.

واستعارة الصورة كإيقونة لها تجليات ذاتية لعوالم الشاعر الداخلية في علاقتها بالعالم الخارجي غير اللغوي، ولا تكون ممكنة في لغته إلا لأن هناك استعارات في نسقه التصوري عن ما يحيط به.كما أنها تفسح من ناحية ثانية عن الضرورة التي تكتسبها الصورة/الإيقونة في مجال تواصله مع الآخر.

تجد الاستعارة في النص الشعري المجالَ الذي يستدعيها، والطاقة الكامنة التي تستحثها فتنساقَ وراءها، و"كأن اللغة لم تعد تجد منفلتا من الصورة في شتى أشكالها فتستعير منها الوظيفة والتأثير، لتبلغ بهما الشأو البعيد الذي تريده"[3] وتبلغ البعدَ الثقافي و الاستعاري الذي يفتح المتلقي على رؤى الشاعر المشكلة تشكيلا إيقونيا بصريا. وها نحن نجد أنفسنا ملزمين بالحديث عن إيقونية الاستعارة.

---

[1] رولان بارت، الأسطورة اليوم، مرجع سابق، ص.57 .

[2] جورج لايكوف ومايك جونسون، الاستعارات التي نحيا به، تر.عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط.2، 2009، ص.21 .

[3] حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2003، ص.97-98 .

❸. إيقونية الاستعارة.

❸.1. من نسق اللغة إلى نسق الإيقونة.

❸.2. النسق الماورائي للإيقونة.

❸.3. تصنيف العلامة عند بورس.

❸.4. الأسطورة تمثيل للذات.

❸.4.1. بصرية المشهد.

❸.4.2. حدود الأيقنة وإنتاج المعنى.

❸.4.3. البعد الإيقوني للأسطورة.

❸.4.4. حدود الأيقنة وإنتاج المعنى.

❸.4.4.1. التشكيل الإيقوني للاستعارة.

❸.4.4.2. الأسطورة تجاوز لإبداع المشابهة.

❸.إيقونية الاستعارة:

❸.1.من نسق اللغة إلى نسق الإيقونة:

لا تنفك ظاهرة اللغة تتكثف، وتنفتح على نماذج تعبيرية جديدة، انطلاقا من عملية التوليد الدلالي في بنية الخطاب الشعري. غير أنه لا يمكن الحكم عمليا على دلالة ما بأنها مولّدة إلا بالنظر إلى ما تقيمه من علاقات* مع ثبت الدلالات المتحققة أصلا، فهذه العلاقات هي التي تسمح لظهور متواليات دلالية جديدة تلقى قبولا في وسطها اللغوي. لذلك تُعزى عمليةُ توليد الدلالات الحادثة إلى وجود نسق كلّي متحكم في قواعدها وشروطها.

تصير الحاجة ملحة إلى تصور جديد لمقاربة العلاقات المستجدة بين تلك الأنظمة من جانب، وبين أشكال التعبير التي تتجاوز العلامة اللغوية إلى القوة التعبيرية لأنساق سيميائية أخرى كالإيقونة، سواء من جهة طبيعتها أو من جهة أركيولوجيتها**. فالطبيعة التصويرية التي تقوم عليها، وتتميز بها عن بقية العلامات في تشكيل العالم، وبعث الفاعلية فيه لكل نشاط أو" فهم تأويلي متطابق، باعتبار جهة الإمكان أن كل صورة استعارية صورةٌ مفتوحة"[1] تشمل شبكة من الإجراءات، عبر توظيف ميكانيزمات حركية مفعمة بعناصر الشعرية، تعكس كفاءة الشاعر البالغة في بناء واقع يجسد فيه ذاته، كما يراها، وكما يجب أن نراها معه .

هذه الحركية تبدل بؤرة الدلالة في الخطاب الشعري من حدود أنساق لغوية إلى حدود نسق الصورة، وتفرز تحولا في القصيدة الشعرية وفي تلقيها، إذ تصبح قصيدة مرئية نتيجة لتمازج بين اللغة والصورة، ويصير اشتراك البصر في تلقي النص حاضرا، تعود معه "القراءة تذهب من الصورة إلى النص، وتعود من النص إلى الصورة"[2]، مما يخلق مجالا رحبا أمام توليد الدلالات المستحدثة. فوظيفة الصورة بصرية تكمن في جذب الانتباه، وفي اتصالية توليد المعنى الذي يكابد الشاعر في إخراجه من غير مثال، و في إنشائه من غير أنموذج.

ولعل هذه المكابدة التي تكمن في الذات الشاعرة، وفي طبيعة العلاقة بينها وبين العالم

---

* تنتج العلاقات عن ارتباط شيء بشيء، وإيحاء شيء بشيء .

** الإيقونة لم تكن إلا صورة (تشكيلية)، ثم صارت مصطلحا سيميائيا لا يشترط على الممثل طبيعة خاصة لمادته، أكانت صوتا أم حرفا أم خطا.. المهم أن وجه/وجوه تمثيله لموضوعه قائم على التشابه بينهما.

[1] طائع الحداوي، سيميائيات التأويل، الإنتاج ومنطق الدلائل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط.1، 2006، ص.459 .

[2] محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط.1، 1998، ص.22 .

الذي تحيا فيه، وتتفاعل معه في تشكيل هويتها الشعرية، هي التي تمنحه قدرة على إعادة تشكيل خرائطه الذهنية و المفاهيمية، وكسر دوائر إدراكه الجامدة.

إن "اللغة وسيط رموزي شديد الحساسية لعلاقة الذات (الوعي) بالعالم، وقد بلغ هذا الوسط من فرط حساسيته أنه تعددت أنظمة توسطه على ضوء تنوع أشكال تحقق تلك العلاقة بين الوعي والعالم "[1]، فهي (أي اللغة) تقدم قاعدة أفضل لفهم حركة الذات الشعرية وانكشاف العالم لها بقدر حركتها وطبيعته، بما يجعلها دائما تعيد تشكيله وإبداعه من جديد ضمن سلوكها العلاماتي، وفي الوقت ذاته تعيد صياغة شروط قراءته، لتفرض متلق يندرج هو الآخر في معادلة البناء وتشييد المعنى حين يسند إليه فعل القراءة والتأويل. فاللغة إذا وسيط بين الذات/النص والقارئ، يسهم في تيسير المعنى، وتعدد الدلالة.

❸.2.النسق الماورائي للإيقونة:

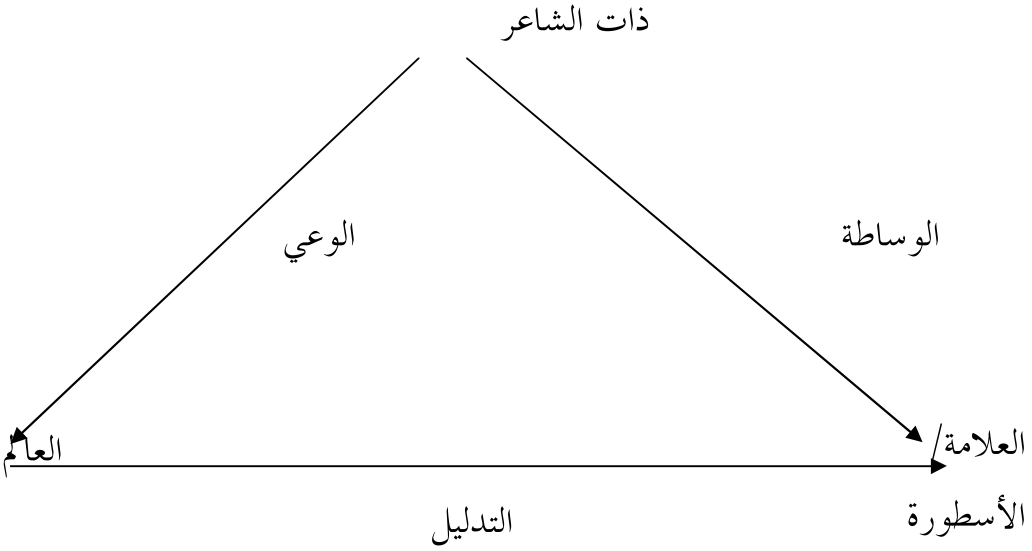
إن شكل النص مرتبط بالنفس والذات والشعور، وهو وسيط أدائي فعال، و"جغرافية الكتابة مرتبطة بجغرافية النفس لا تنفصل عنها، وتظهر من خلال النص بجلاء"[2] لأن علاقة العلامة/الإيقونة -كوسيط يمثل صورة الذات الشاعرة - بالعالم، علاقة شديدة التعقيد، إذ إنها لا تتحقق بذاتها ولا توجد في فراغ، بل هي علاقة مرتهنة إلى الوعي (ماثلا في حضور الذات) ومقاصده، وهو ارتهان يجعل من مرونة النسق العلاماتي ضرورة مؤسسة له، إنها مرونة تمنع استفراغ كافة العلامة في مراودتها العالم.

هذا النسق من ثالوث "الذات - العالم - العلامة "، حيث تمثل الذات فيه رأس المثلث ومنها تستمد قوة العلامة وحراك العالم ، وبفضلها (أي الذات) تتم عملية التدليل التي تقوم بين العالم والعلامة، فالأول يؤشر على علامته والأخرى تقدم مفهومه، كما يمثل الشكل التالي:

---

[1] محمد فكري الجزار، الأسس السيميائية لعلم البيان العربي، أيقونية الصور البيانية، "http://www.assyad@yahoo.com"

[2] خرفي محمد الصالح، التلقي البصري للشعر، نماذج شعرية جزائرية معاصرة، محاضرات الملتقى الدولي الخامس، السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة جيجل، الجزائر، ص.10 .



هذا النسق هو القائم من خلف كل علامة لغوية ليمنحها كفاءتها السيميائية، ولولاه ما امتلكت كفاءتها هذه الصفة، فإليه تعود بنية العلامة: الموضوع Objet والممثل Representamen ، والمؤول Interprétant (مرتكز الممثل)، وتندرج جميعا تحت الذات.

وإلى هذا النسق تعود كذلك أنواع العلامة الثلاثة، كما في تصنيف بورس الثلاثي ومنها الإيقونة*، وتندرج كلها في فضاء العالم.

❸.3.**تصنيف العلامة عند بورس:** يميز بورس بين ثلاثة أنواع من العلامات:

1.الإيقونة Icone: يصورها بورس على أنها علامة تحيل إلى الموضوع الذي تشير إليه بفضل ما تتميز به من خصائص، إذ يمكن لأي شيء أن يكون إيقونة لأي شيء آخر، سواء أكان هذا الشيء صفة، أو فردا كائنا، أو قانونا، فبقدر ما تشبه الإيقونة هذا الشيء تستخدم علامة له[1].

2.المؤشر Index: هو علامة تحيل إلى الموضوع الذي تشير إليه بفضل وقوع هذا

---

* تعرف العلامة الإيقونية بوصفها نتاجا لعلاقة ثلاثية بين ثلاثة عناصر، أصل هذا النسق هو دحض العلاقة الثنائية بين الدال والمدلول التي تطرح مشاكل لم تتجاوز إلى يومنا هذا. و العناصر الثلاثة هي: الدال الإيقوني، والنوع، والمرجع. لذلك تعتمد الدراسات السيميائية أثناء تطرقها للإيقونة على التصنيف الثلاثي للعلامات الذي وضعه "بورس".

[1] Peirce, Ecrits sur le signe, p.148 et suite.

الموضوع عليها في الواقع[1]، ويضم هذا النوع عند بورس جملة الأعراض التي تدل على وجود علة عند المصاب، أو أثار أقدام على الرمال، مما يدل على وجود أشخاص قد عبروا المكان وكذلك القرع على الباب يعني وجود شخص ما بالخارج.

ولقد أدرج بورس ضمن هذا السياق بعض المؤشرات اللغوية[2]والتي يقصد بها: أسماء الإشارة: (هذا، ذاك) والضمائر: (أنا، أنت) وظروف المكان والزمان:(هنا، الآن) .

3.الرمز Symbole: هو علامة تحيل إلى الموضوع الذي تشير إليه بفضل قانون، غالبا ما يعتمد على التداعي بين أفكار عامة[3].

تظهر فاعلية هذا التصنيف بخاصة في تصنيف بورس للإيقونة إلى ثلاثة أصناف وهي:

- الإيقونة/الرسم البياني (التخطيط): وفي هذه الحالة نكون أمام علاقة إيقونية بين الممثل وموضوعه، قائمة على وجود تناظر بين العلاقات التي تنظم عناصر الممثل وعناصر الموضوع.
- الإيقونة/الصورة: وهي كل الصور التي تحيط بنا ،والتي نودعها نسخة منا، والعلاقة هنا قائمة على وجود تشابه بين الممثل والموضوع. فما تحيل إليه الصورة هو نفسه أداة الممثل.
- الإيقونة/الاستعارة: وفي هذه الحال، نكون أمام شبكة من العلاقات المعقدة بين الممثل موضوعه.

❸.4. الأسطورة تمثيل للذات:

ليس ثمة تمثيل للصورة خال من ترسبات الذات، في أشكال التعبير الفنية في الشعر. واللغة في النص الشعري حين تقوم على تصوير العوالم الداخلية لذات الشاعر، فإنه لا يمكن للعلامة اللغوية أن تنفذ إلى مجهول هذه العوالم الداخلية، مالم تكن إيقونية بالمفهوم البورسي.

وتصبح الأسطورة/الإيقونة امتدادا لهذه الذات وترسباتها، معارفها ومواقفها وانفعالاتها أو في تشكيل موقفها ورؤيتها من العالم بشكل عام، لأنها لا تنفصل عن تجربة الشاعر الداخلية الخاصة، لكونها تتضمن الوظيفة الانفعالية، بدءا من مفهومها المجرد، وانتهاء إلى مفهوم دلالتها

---

[1] Peirce, Op.Cit, p.154 .
[2] Ibid, p.155 et suite.
[3] Ibid, p.161 .

ببعدها الرمزي"من خلال نسق تركيبه وتصويره، وهو ما يجعل من الدلالة السيميائية نصيبا وافر الحضور، انطلاقا من المجال الدال الذي يحتكم إليه النسق في الصورة"[1] بفضل بنية داخلية فيها تسمح بتمثيل تلك العوالم .

ما إن يتم الشاعر معاودة إنتاج ذاته كما يراها، وكما يحاول أن يجعلنا نراها معه في أدائه الأدبي، تصبح الصورة -ولا بد- قدره المقدور، إن على مستوى الممثل (الخطاب) وإن على مستوى المؤول (الدلالة).

والإيقونة باعتبار ممثلها، تقوم على تمثيل الموضوع من وجه أو أكثر تمثيلا صوريا (تصويره)، أيا كانت طبيعة الممثل التي تحدد – فقط – درجة المحافظة على إيقونيته، بشكل يجعل الصورة الأسطورية "تخترق القصيدة كاملا، حتى تصير القصيدة الكاملة هي صورة مركبة"[2]، فهي باقية كمبدأ للحياة في القصيدة.

كل صورة هي تمثيل لشيء ما له علاقة بالذات، ولا إمكان لهذا التمثيل إلا على أساس موضوع أيا كان نوعه، ووجود سنن داخلي ينظم آلية التشابه بين الصورة والموضوع، وسنن خارجي يوفر إمكان التداول ثم التدليل.

و إذا "كان النص الشعري ذا طبيعة خاصة، فإن له أدواته التعبيرية المميزة"[3]، و المعنى الكلي الذي في نفس الشاعر، لا يتحقق إلا بهذه الأدوات/الوسائط. ولعل أهم وسيط يجعل القارئ يتفاعل مع النص هو الصورة الأسطورية، فهي تشير إلى ذات الشاعر بقدر ما تشير إلى الموضوع ذاته. والقصيدةُ من خلال الأسطورة قادرة على تمثيل الأشياء، وإعادة إنتاجها كما لو كانت مرئية، لتتبدى لنا في هيئة تخلق الأنساق التصورية و البصرية.

❸.1.4.بصرية المشهد:

في نص الشاعر، نشعر بتأكيد المشهدية الحياتية، وتناولها كواجهة لذلك الهاجس الذاتي الذي يقوم به الشاعر في تعامله مع سكونية الأشياء، ويمكن أن يمنحها تداعيها البصري في فضاء اللوحة الشعرية، ويمنحها كينونتها التأويلية والدلالية والبصرية، في زمن جديد، هو الفضاء

---

[1] جون ليك شاليمو، الأيقونة الخطية، تر.عمارة كحلي، م سيميائيات، جامعة وهران، العدد 01، ص.127 .

[2] س.داي لويس، طبيعة الصورة الشعرية، ضمن كتاب: محمد حسن عبد الله (تعريب وتقديم): اللغة الفنية، دار المعارف، القاهرة، 1984، ص.42 .

[3] محمد مفتاح، المفاتيح معالم، نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط.1، ص.167 .

البصري، منذ البذرة الأولى التي تكونت في وعي ذاته، وتطورت بعد ذلك، لتتعمق أبعادها الميتافيزيقية نتيجة لإمكانات التأويل.

إن "مثل هذا الشعر يمنح الحواس فيضا من الامتلاء، فتكونَ هي الفاعل والمؤثر في تجليات الشاعر البصرية، فيضيءَ أشياء المكان من حوله، ويعيدَها بأسرار ذاكرته البصرية"[1] وبناء الصورة الإيقونية في القصيدة الشعرية. وهو ما يشكل ذاتيتها اللفظية التي تتجه إليها القراءة حينما تقع على سؤال المشهد، فالأسطورة هنا، تكشف عن حقيقة الرؤية وقد أعيد إليها الكلام بعد أن كانت أسيرة صمتها .

وتتدرج مقدرة الشعر مع الأسطورة على خلق الأنساق البصرية، وبناء المشاهد، ورسم الأماكن والأشياء، فـ"النموذج الأكثر شيوعا للصورة هو النموذج البصري"[2] الذي يجعل الخطاب الشعري المعاصر عبر اعتماده في تشكله الداخلي على نشاط المخيلة البصرية يستطيع الاقتراب من فن الرسم والتصوير، حيث يجسد المرئيات الخارجية لغويا، فتبدو وكأنها موجودة في لحظة التلقي فعليا، إذ يتم ردّ الممثل نصيًّا إلى ما هو خارجي، وما هو تخيلي لما هو حسي، فتصبح القصيدة مرآة تجعلنا نرى من خلالها ما يريد النص أن يقوله لنا، لا بواسطة إثارة حاسة البصر لدينا - رغم أنها ما يمكننا من الدخول إلى عالمه - ولكن من خلال الملكة الصورية في أذهاننا.

الدور الذي تمارسه الإيقونة/الأسطورة في تشكيل رؤية العالم دور مركزي، يطمح إلى جعل المتلقي يتواصل مع الشاعر تواصلا بصريا، إذ يحول فضاءه الداخلي النفسي، إلى فضاء خارجي عبر إنتاج الصورة الشعرية البصرية التي تقلص أبعاده الشاسعة إلى أبعاد قياسية محدودة ثم تخضعها للقراءة والتأويل .

❸.2.4. البعد الإيقوني للأسطورة:

تحضر صورة الأسطورة في الكتابة الشعرية كعلامة دالة، تحدث عمقا في الخطاب الشعري عبر"تركيب لعدة وحدات تتلقى في صورة واحدة مسيطرة. إنها تعبير عن فكرة معقدة لا بالتعبير المجرد، ولكن بالإدراك المفاجئ لعلاقة موضوعية، وهذه الفكرة المعقدة تترجم إلى

---

[1] فاضل سوداني ، الحضور الميتافيزيقي للشعر البصري، جريدة الاتحاد، 25 أوت 2004، "http://www.allitihad .com".

[2] س.داي لويس، طبيعة الصورة الشعرية، المرجع السابق، ص.46 .

مساو محسوس"[1] يشترك مع الشعر في اقتسام مظهرية حسية تتوجه إلى البصر، فتزعزع علاقتنا في موقفنا من الواقع الموضوعي.

ونشير في هذا السياق إلى كون عالم الأسطورة يشكل داخل الكتابة الشعرية بؤرة وتحويلا، لا يكشف عن تعدد كبير لرؤى الشاعر بقدر ما يمضي أبعد إلى جوهر بعده الرمزي وهو عالم يتماهى فيه كل شيء مع كل شيء آخر، لأنه لا يمكن رسم حدود فاصلة بين عالم الأسطورة والشعر، بل" يمكن القول إن مسألة العلاقة بينهما مسألة معقدة للغاية، فتماثل الميثولوجيا والشعر يرتسم في العين طبعا قبل الاختلاف بينهما"[2]، فالصورة الأسطورية تكون في النص إيقونة، تعيد بناء واقع الشاعر على أساس أبجدية بصرية محدودة، وهذه الإستراتيجية في التقليص والتصغير، تجعل جهد الأسطورة يتركز في رؤية العالم، وبزيادة معناه للإمساك به في شبكة علاماته المختصرة .

إن "جهد التألق الذي ترسمه الأسطورة في مساحة القصيدة الصغيرة على إيحاءات صورها، يجعلها أكثر قدرة على كتابة نص جديد للواقع، ينتج العالم ويعيد إنتاجه بعلاماته الصغرى، تتكون في نسق عام تحمل صورته وتجملها وتحيطها بالغياب، وتتناول الواقع على مستوى عناصره"[3]، وبذا تتجلى القيمة السيميائية للإيقونة التي تحقق صفة العالمية. الأمر الذي يجعلها تفتح عالم اللغة إلى أبعد من حدود اللغة الإنسانية، عبر أشكال جديدة لسيرورة الدلالة في ميدان الصورة التي تستخلص من طابعها الإيقوني، ضمن عملية اشتغال المعنى داخلها.

تكتمل اللحظة الإبداعية عندما يحمل عالم الأسطورة صوره إلى عالم الكتابة الشعرية لا ليجعلها أكثر رمزية تتحدد لها معرفة غير لفظية، بقدر ما يجعل الشاعر يغني خطابه أكثر بحقل التعبير الإيقوني الذي يخاطب العين بلغة الأشكال، ويبرر له في المقابل الوجه الآخر من التعبير. لذلك "تعالق الشعر بحقل متداخل من الأشكال الفنية غير المنطوقة، والتي تلي مسألة الأخذ بقيمة عرفانية، ومن ثم أضحى الشعر نصب أسطورة الباطن الذي لا تفصح عنه اللغة وفي المقابل تدلي به الهيئات"[4] التي تختزنها الذاكرة البصرية الإبداعية، قوامها خزين ميثولوجي يشكل فضاء طقوسيا، ويرسم رؤية مشهدية ميثولوجية عينية، تعبر بشكل إيقوني عن تصورات

---

[1] هربرت ريد، الاستعارة وطرق التصوير الفني، ضمن كتاب: اللغة الفنية، م.س، ص.107 .

[2] أليكسي لوسيف، فلسفة الأسطورة، مرجع سابق، ص.111 .

[3] بول ريكور، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر.سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط.2، 2006، ص.79 .

[4] سطمبول ناصر، بصريات الفضاء الشعري، م سيميائيات، ع.01، ص.160 .

ورؤيا ذات الشاعر المتفاعلة مع الواقع. فالشعر كفضاء إبداعي يصور معاناة هذه الذات عبر ذاك المشهد البصري الأسطوري الذي له علاقة بالحاضر دائما، وبالزمن الإبداعي المتجدد مع هذا الطقس.

لقد أضحت الهيئة البصرية لصورة الأسطورة في مقابل الشعر استعارية، وحين تتغير هذه النظرة أو تتزاح عن مكانها، تكون مهمة الشعر تحويل هذه الاستعارات نفسها إلى أخرى على نحو يجعله دائما يقع في حيز بين الحسي المحض، والمثالي المطلق.

إن البعد البصري والمادي لصورة الأسطورة وغنى دلالاتها التأويلية، يبرز إمكانات الأنساق التي تكوّن فضاء القصيدة حين يشكل لغة تجسيدية ودلالية وتأويلية لخلق التأثير والاتصال بين خيالين، خيال المتلقي من جانب، وخيال الصورة وذاكرة الأشياء من جانب آخر.

❸.3.4. حدود الأيقنة وإنتاج المعنى:

إن المعادلة في النص الشعري المكتوب بعرضه البصري، تفرض مفردات لغة بصرية جديدة متداخلة، تختلف جوهريا عما كانت عليه في الكتابة الشعرية المغلقة على لغتها، فلغة الإيقونة تؤدي إلى قراءة كل تشكل بمفرده، كونه علامة تستقل بذاتها. وهي قراءة تمنح أثناء مباشرتنا لها كل أسباب الإثارة، لأن"الكتابة تتجه إلى الفرد والصورة تخاطب المجموعة. إن ثقافة

الصورة تجاوزت منطق النزعة الفردية، وتبنت خيار النزعة الجماعية طلبا للتأثير في الجماعة"[1] وهذا ما يجعل منها بؤرة إنتاج المعنى في ثقافة القارئ. فلغة الصورة تفسح المجال للتأويل واستنباط المحتوى الذي تتضمنه، وتفرض نفسها على ذاكرة التلقي الجماعية.

تداخل اللغة الشعرية مع المعطى البصري ضمن عملية التمثيل الإيقوني المفترض في بناء الصورة، يحدث عبر طبيعة المؤول التي تفتح الحدود بين العلامات المتنوعة، والمختلفة من جهة، وخضوعها من جهة ثانية للنص الشعري، مادام نسقه السيميائي لا يتقيد بنوع مخصوص من العلامات، فـ"الرموز والقرائن والأيقونات علامات لها وضع خاص داخل سجل اللغات الإنسانية، ولا يمكن أن نتعامل معها كما نتعامل مع وحدات اللسان، فهي .. ليست معللة بالمعنى الذي يجعل منها كيانا حاملا لدلالاته خارج الممارسة الإنسانية و أسننها المتعددة

---

[1] عالم الصورة وثقافة العين، "http://www.palnoon.net

فالأيقونة مثلا هي حصيلة مجموع من الإجراءات الخطابية التي تستند إلى التصور..الذي تتبناه ثقافة ما من أجل تقطيع الواقع"[1]. لغة الشعر إذا، ذات أبعاد خاصة وعامة من حيث شكلها وفعل التشكيل الذي تمارسه، عبر مرونة تترك للشاعر أن يستعير من أنساقها المتعددة ما يساعده على تجلية موقفه ورؤيته، وعبر نزوعها التصويري باعتبار ما تنطوي عليه من خصائص تمثيل ووظائف إحالة، وإمكانات قائمة في فضاء سننها لإنتاج الصورة.

لأداء النسق الإيقوني - أيا كان نوعه - سنن يفيض عن التسنينات اللغوية لاعتبارات من قبيل أسيقة تداولية، واتكائه مرجعيا و قصده إلى التصوير، إن رمزيا وإن استعاريا أو بصورية خالصة، "فلم تعد الصورة الشعرية تقدم المعنى المباشر، و لم تعبر عن التجربة تعبيرا واقعيا فجا، بل اختارت لغة الإيماء والرمز"[2]. والشاعر وهو يبدع وفق طاقاته الإدراكية من أجل بناء موضوعاته، ينطلق من الرموز الضرورية ليجعلها تنحل إلى إيقونات ممكنة بالاستناد إلى مختلف المؤولات، بما فيها الانفعالية، وإنَ أيَ سياق شعري قادر على دفع العلامة اللغوية لتسود أو تهيمن الوظيفة الإيقونية، يحيّن قدرة الدال على استدعاء مدلوله، وذلك لحساب إنتاجية لا تعتمد التدليل اللساني سننا لها، ولو كان الممثل لغويا، فالوظيفة التمثيلية التي يقوم بها تؤسس لعلاقة غير اعتباطية بين الموضوع والممثل، ومن ثم لآلية تدليل مغايرة للتدليل اللساني.

الأيقنة ليست شرطا على طبيعة الممثل، بل على طبيعة علاقته بموضوعه. وإذا كنا "نقول عن علامة أنها إيقونية، وأنها علامة - بالمقارنة مع علامات أخرى تظهر في محيطها- تبدي سمات إيقونية متفوقة "[3] فإنه يمكن لأي سياق أن يرفع العلامة اللغوية إلى مرتبة الإيقونة (الصورية، أو الرمزية، أو الاستعارية). إن الإيقونة Icone كما قدمتها سيميائيات "بورس" علامة ذات تميز خاص، نظرا لأنها غير مشروطة بطبيعة الممثل، وإنما الشرط الوحيد هو كيفية تمثيل الممثل لموضوعه.

الميزة الأكثر أهمية، أن للإيقونة وجودا محايدا بالنسبة للثقافة المنتمية إليها. وإذا كان ما يميز الإيقونة ارتباط تسنينها بالثقافة التي تنتمي إليها، فمعنى هذا أن أي دال لغوي يتجاوز السنن

---

[1] سعيد بن كراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار، اللاذقية، ط.2، 2005، ص.115-116 .

[2] كورات الجيلالي، هندسة الكتابة الشعرية، مقاربة أيقونية لأشكالها الحداثية، رسالة ماجستير، جامعة وهران، السنة الجامعية، 2001/2000، ص.99 .

[3] آرت فان زويست، التأويل والعلاماتية، ضمن كتاب: منذر عياشي (إعداد وترجمة): العلاماتية وعلم النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط.2004، ص.14 .

اللغوي إلى "الإجراءات الخطابية المستندة إلى تصور متبنى من جهة ثقافة ما في تعاملها مع الواقع، يمكن أن يكون أيقونة، وبخاصة أن الأيقونة لا تحدد بممثلها ولا بمرجعها، إنما تحدد بوظيفتها الإحالية القائمة على التشابه بين الممثل والموضوع، أكان واقعيا أو متخيلا أو ممكن التخييل وحتى مستحيل التخيل"[1]. إذا لا شرط على طبيعة الممثل، ولا شرط على واقعية المرجع أو عدم واقعيته، وأكثر من هذا لا شرط على المبدأ المؤسس للأيقنة: التشابه. هذا الأخير- بالمفهوم البورسي- لا يتعلق بالعلامة في علاقتها بالشيء، بل بالصورة الذهنية المنطبعة على هذا الشيء نفسه، وبالتالي فإن هذه العلاقة لا ترتبط بين عنصرين اثنين، بل بثلاثة عناصر رئيسية.

غياب هذه الشروط، يفتح حدود الإيقونة/الأسطورة على التنوع من حيث طبيعتها في ذاتها، وفي سياقها وفي تلقيها. أما في ذاتها فنعني به نوع الممثل، وأما في سياقها فطبيعة علاقاتها النصية، وأما في تلقيها فنعني به ما سماه "إيكو" سنن التعرف* le code de la reconnaissance .

ولما كانت الأسطورة تكتسب قيمة استعارية وتمثيلية يلجأ إليها النص في تشكيل واقع جديد، لا بوصفها أداة معرفية تكشف عن علاقة العلامة برمزيتها فحسب، بل بوصفها سمة إيقونية للشكل تترجم استعاريته، فإن"هذا المبدأ الذي تشتغل بموجبه العلامة الإيقونية هو نفس المبدأ المنظم للاستعارة "[2] التي تمد النص بالدلالة عبر وجودها فيه.

إن النص الشعري له دور مهم في تطوير نظام الاستعارة بتقنيتها الإيقونية التي تفيد كثيرا في فهم آلية انتقال المعنى عبر صورها، في جملة من العلاقات بين العناصر الدالة داخل النص، وعلامات دالة تحيلنا خارج النص، وداخل عالم الشاعر أو ثقافته. و هنا يصير لزاما علينا أن نتحدث عن التشكيل الإيقوني للاستعارة.

---

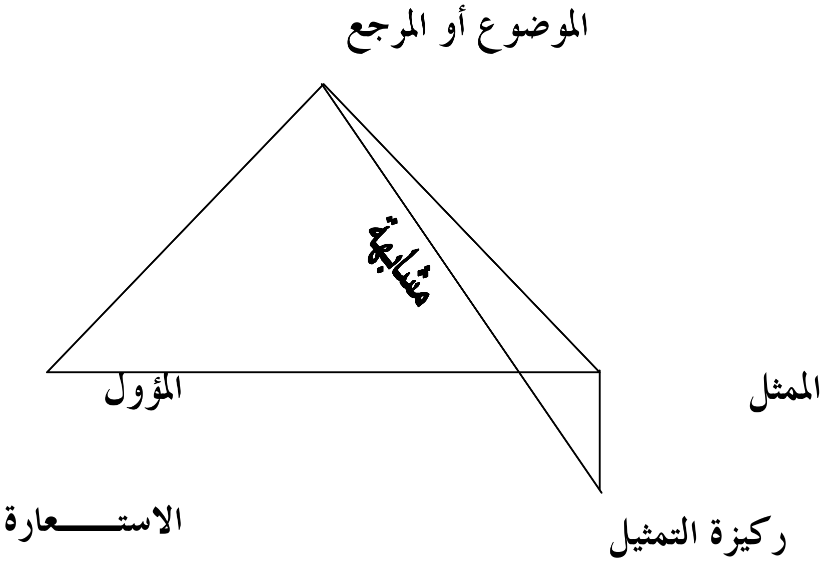
[1] سعيد بن كراد، السيميائيات والتأويل، مدخل لسيميائيات ش س بيرس، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط.1، 2005، ص.116 .

* ينتقد إيكو مفهوم الإيقونة لدى "بورس" في كتابه "إنتاج العلامات"، ويرى بأن العلامة الإيقونية لا تملك خصائص الشيء الممثل، بل تعيد إنتاج بعض شروط الإدراك المشترك على أساس تسنينات عادية، وتسمح بتكوين بنية إدراكية تملك في علاقتها بالتجربة المكتسبة الدلالة نفسها التي توحي بها التجربة الواقعية من قبل هذه العلامة نفسها.

[2] محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط.1، 1991، ص.309 .

❸.1.3.4.التشكيل الإيقوني للاستعارة :

تغدو الاستعارة عند الشاعر من الوسائط المهمة، حيث الاعتماد عليها يأتي "بصورة تكاد تكون حتمية في خطابه الإنساني، بإمكانها أن تخلق واقعا جديدا تتفاعل فيه خصائص التشبيهات الواردة، وتتناسل فيه المعاني، لتضفي على النص تأويلا مغايرا لظاهره، يتحول فيه المجرد إلى المحسوس، والجامد إلى الحي"[1]. والاستعارة حاضرة بقوة في فضاء الإيقونة عبر نسقها الخاص الذي يقوم على المشابهة بين الممثل وبين المرجع. ومن ثم داخل العلامة، لابد أن تحدث الاستعارة من موضوع - ممثل - مؤول - (ثم مرتكز التمثيل)كما يمثلها المخطط التالي:



فقد تتسع الاستعارة عبر إمكانية تعيين مقولات العلامة الثلاث، لتشغل مساحة نص كامل، وتلعب دور العامل المساعد في استدعاء واقع الشاعر عبر سيرورة تدليلها (السيميوزيس) أو الوظيفة السيميائية التي تضطلع بها ديناميتها في إنتاج دلالة ذلك الواقع الدقيق، وتمضي إلى أكثر من مجرد تصويره وانعكاسه .

ومن ثم "نمضي إلى القول بأن كل صورة شعرية هي إذا بدرجة ما استعارية، وهي تبدو لنا أكثر من مرآة لا ترى الحياة فيها وجهها، بل ترى بعض الحقائق عن وجهها"[2]، فالشعر بوصفه نظامًا دالاً من خلال اللغة لا يفترض وجود الشيء المادي، إنه فقط يقوم بعملية تمثيل للمشار إليه على الدوام، ومن ثم فهناك اختلاف بين الأنظمة الحسية وبين وجودها في عالم

---

[1] لقجع جلول السايح نادية، التحليل السيميائي للنص المسرحي الشعري، رسالة ماجستير، جامعة وهران، 2005/2004، ص.60 .

[2] س.داي لويس، طبيعة الصورة الشعرية، مرجع سابق، ص.46 .

الشاعر الذي لا يحتفي كثيرا بالمرجع الواقعي، ولا بالكون المعياري للعوالم الممكنة في الخطاب الاستعاري الذي لا يشير إلى دلالاتها القريبة، بل يسعى دومًا إلى انبثاق دلالة أكثر اتساعًا بل وربما أصبحت الدلالة الأخيرة هي البعد المهيمن في تصورها، وما المعنى المباشر إلا جسر عبور نحو الغوص في طبقاتها المعقدة.

لعل هذه الخصيصة التي تمتلكها الاستعارة، هي ما يفرز صعوبة التأويل في قراءة النص الشعري الحديث"حيث تبدو العلائق بين الصورة وأصولها المرجعية غائمة بل مراوغة لا يمكن القبض عليها، وحيث يبدو التناقض فيما بين العناصر المعبر عنها، أي بين حدود الصورة نفسها"[1] مع أن غموض القصيدة الشعرية هو الذي يثير اهتمام المتلقي، ويوقظ انتباهه ويدفعه لبذل مزيد من الجهد في الكشف عن اتجاهات لتفكيكها، والبحث في الفوضى الظاهرة(الغموض) عن نسق هو أكثر دقة لتأويل النص.

النص يحدث ثورة على اللغة، لا سيما حين تتجاوز الصورة الاستعارية إطار الجملة الواحدة لتمتد عبر كلية النص. وهنا يأتي دور "الاستعارة بوصفها محك القيمة الإدراكية للأعمال الأدبية "[2] فهي تختزن طاقة خارقة لتغير اللغة، فالمادة الأساسية لتشكيل النص الشعري مردها بالأساس إلى اللغة، وكافة العوالم المتخيلة من الشاعر، وما يندرج فيها من أشياء أو أوصاف، ومعالم هذه الأشياء منسوجة بالكلمات.

ولما كانت الاستعارة هي الظاهرة الأكثر دلالة على تغير نظرتنا إلى الأشياء، فإن التروع في تمثل بعدها الرؤيوي والإيقوني، ليس مظهرا من مظاهر لغة الشعر، إنها إحدى المظاهر المهمة في اللغة العادية أيضا، بل إن "استبدال الاستعارات أو تحويلاتها ظاهرة نجدها في الفلسفة والسياسة والأدب والثقافة الشعبية والدعاية والإعلان،كما نجدها في كلامنا التواصلي اليومي"[3] إننا ننتج استعارات كثيرة في لغتنا اليومية، وهي حقيقة ربما تكون مدركة، لكنها لم تترجم إلى موقف نقدي، وإن كان الدور الذي تقوم به في غير لغة الشعر دور لا يمكن تجاهله، فهو يصل إلى حد التحكم في إنتاجها. وإيقاع هيمنة الاستعارة لا تدعيه ثقافة ما لنفسها دون أخرى غير أنها تبدو في الشعر أكثر تألقا، وربما أكثر تأثيرا، و"الطريقة التي تستخدم بها الاستعارة

---

[1] كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار المشرق، بيروت، 1982، ص.195 .

[2] بول ريكور، نظرية التأويل، الخطاب و فائض المعنى، مرجع سابق، ص.83 .

[3] علي أحمد الديري، استعارات بها نرى، "http://www.Zomal.com "

هي المحك الأساسي للموهبة الشعرية، ولا يستطيع أن يستخدمها استخداما فائقا إلا أعاظم الشعراء"[1] .

تقوم الصورة الاستعارية في النص الشعري بدور إيقوني وصفي،كونها تعمل على تصوير مشاهد تبنين عوالم الذات المبدعة وعلاقتها بالعالم المحيط بها، بما تمتلكه من قدرة توسعية في التعبير، تتجاوز الممكن لتعيد فيه بناء العالم بكيفية خاصة "فإذا تنوعت الاستعارة من الناحية التركيبية فإنها تتنوع من الناحية الدلالية"[2] عبر التفاعلات التي تقيمها بين الدلالات والمعاني المختلفة، مما يعمق حضور الاستعارة بشكلها الإيقوني (الأسطوري،الرمزي)، ويجعله حافلا بالإيحاءات والدلالات التي تتجاوز فيها الاستعارة بين طرفيها مجرد علاقة المشابهة.

❸.2.3.4.الأسطورة تجاوز لإبداع المشابهة:

إن اشتغال صورة الأسطورة الاستعارية في النص الشعري بوصفها سيرورة سيميائية تكشف عن الوظيفة الإبدالية للعلامة، يتيح لمثلها أن يتشابه مع أكثر من مرجع للتشابه والمطابقة، نظرا لوجود أشياء عديدة لها اتصال بعملية إنتاجها، ولها فاعلية كذلك في توجيه صورها وبناء دلالاتها، من سياق، وموضوع الصورة وعلاقتها بعالم الشاعر.

هكذا "أصبحت الصورة في القصيدة الحديثة لا تقف عند حدود المشابهة والمماثلة فحسب، رغم قيامها على هذه الحدود، بل خلقت بجانبها حدودا تمتد إلى أغوار النفس وخيالها الخبيء، والذي يقيم علائق بين أشياء لها شكولها اللامتناهية"[3]، هذه الأشياء من المؤكد أن الشاعر يحاول أن يراها كما هي في الواقع، غير أن علاقته بالواقع الذي يراه من داخل ذاته تجعله لا يستطيع أن يكون مدققا فيما يخصها، إلا إذا كان مدققا فيما يخص مشاعر ذاته نحوها ونحو اللغة التي لا تثبت الصلة مع الأشياء كما هي. الشيء الذي يجعل صوره على العموم داخل القصيدة، إنما هي صور مغايرة لما هو كائن فعليًا. فهي وإن كانت تفترض واقعًا ما تمثله فإنها دومًا تحيل إلى نظام تكون فيه طبيعة العلاقة بين الصورة وموضوعاتها قد لا تتحدد بالمماثلة أو المشابهة .

---

[1] س.هـ.بورتن، التصوير وألوان المجاز، ضمن كتاب: محمد حسن عبد الله (تعريب وتقديم): اللغة الفنية، دار المعارف، القاهرة، 1984، ص.88 .

[2] محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي و النقدي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1990، ص.25 .

[3] رجاء عيد، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، مطبعة أطلس، القاهرة، 1985، ص.92 .

عندما نقف على قصيدة "**سربروس في بابل**" للسياب، فإننا ندرك ما لنظامها الإيقوني من مدى تفرز فيه استعارة الأسطورة لانهائية لتوالدات معنوية، تتوالى عبر امتداد دلالي يتحقق من خلال صور استعارية متداخلة، تتعالق عبر عمودية نصية، تكشف عن حجم النص في تطوير التركيب الشعري الذي يجعل الاستعارة تتجاوز حدود المشابهة، و تكشف كذلك عن ثقل دلالي، يجعل القارئ يجتهد في إيجاد الاستعارة النواة التي تتفرع عنها باقي الاستعارات في تعالق متسلسل بواسطة التركيب.

الشيء الذي يعني أنها تعبر "عن مظهر خاص من كل، أو من شيء، أو مفهوم تعرضه الاستعارة الأولى من السلسلة"[1] التي تمثل مظهرا تشتق منه باقي الاستعارات التي تحمل أعمق الدلالات للعلاقات القائمة بين ذات الشاعر، وموضوعها (بابل)، وتصوير مشاهد مفعمة بحالة الحزن والشقاء، والمعاناة التي تعكس غياب العدالة، وتعسف السلطة، ورتابة النظام القائم الذي يتحكم في مصير بابل - الوجه الآخر لموطن الشاعر (العراق) .

يقول السياب:

1- ليعو سربروس في الدروب.
2- في بابل الحزينة المهدمة
3- ويملأ الفضاء زمزمه.
4- يمزق الصغار بالنيوب، ويقضم العظام.
5- ويشرب القلوب.
6- عيناه نيزكان في الظلام.
7- وشدقه الرهيب موجتان من مدى
8- تخبئ الردى
9- أشداقه الرهيبة الثلاثة احتراق
10-يؤج في العراق-

---

[1] بول ريكور، نظرية التأويل، مرجع سابق، ص.83 .

11-ليعو سربروس في الدروب [1]

يوحي عنوان النص بوجود علامتين: سربروس* وبابل(المدينة).

- سربروس/ دال ← مدلول/ الكلب الذي يحرس مملكة الموت في الأساطير اليونانية. وهو رمز للموت والشقاء. وقد جعل الشاعر صورة سربروس استعارة يراد بها** سلطة القمع .

- بابل ← علامة عرفية اصطلاحية، تفهم في سياق مرجعية معينة، تحددها هنا التعيينات، أو السيمات الواردة في النص الشعري.

- في ← مؤشر ظرفي مكاني على وجود علاقة ما بينهما، لا ينفي الاتصال بين الطرفين ويوحي بنوع من الإشكال يعالجه النص .

- سربروس+ في+ بابل ← يخلق إطارا بصرياً إيقونيا دالا يخرج من إطار مادي موضوعي ليكتسب ثراء ذاتيا ومعنويا، في حركة زمانية ومكانية. العنوان بهذا المعنى يشكل إيقونة لشبهه (النص) لأنه استخدم علامة له.

وإذا كان الإطار الشكلي يحدد تمظهر الصورة البلاغية وتجسدها، فإن المعطى اللغوي يمنحها قرينة نصية تحدد العلاقة بين التركيبين، حيث تقوم التحليلات الأكثر تطورا للمضامين بوصف المضمون عبر حدود دلالية"[2] وبالتالي فإن مضمون العنوان، يوحي بأن وجود سربروس سيجرد مدينة بابل (الوجه الآخر لمدينة الشاعر- العراق) من سيماتها الإنسانية الحقيقية التي وجدت من أجلها، و

---

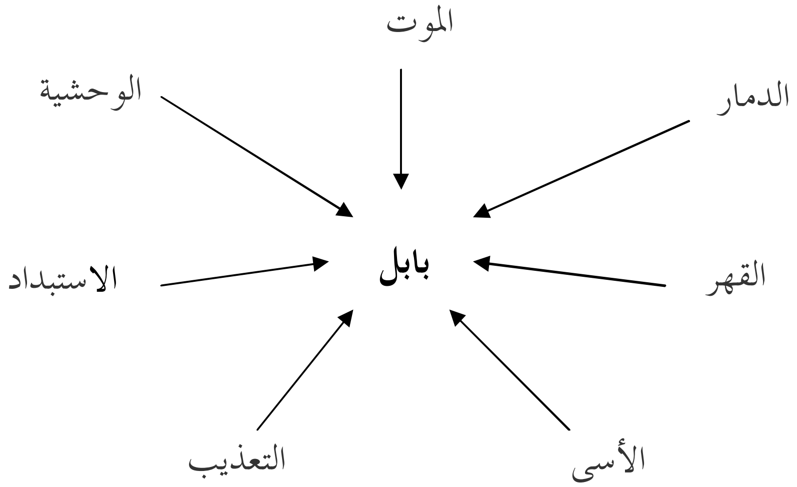
[1] الديوان، المجلد الثاني، ص.125 .

* سربروس هو الكلب الذي يحرس مملكة الموت في الأساطير اليونانية ،حيث يقوم عرش برسفون آلهة الربيع بعد أن اختطفها إله الموت وقد صوره دانتي في الكوميديا الإلهية حرسا ومعذبا للأرواح الخاطئة. سربروس ليس كلبا عاديا، بل إنه كلب له ثلاثة رؤوس مفتوحة الأفواه باستمرار، وينفث السم من أحشائه وله ذيل تنين، وتكسو ظهره وشعر رأسه ثعابين مرعبة.

** وهذا كذلك ينبه إلى الحس التنبؤي الذي يملكه الشاعر/السياب، فما فعله سربروس العصر في عراق السياب/اليوم، من نزيف دام جعلها تئن في الظلام ، وتنزف دموعا. لكن الحس السيابي ذاته رأى أنها **ستعصر من مقلتيها الضياء**.و عزاؤنا اليوم هو قول الأمس: **من عالم في قاع قبري أصيح/ لا تيأسوا من مولد أو نشور**. (رسالة من مقبرة).الديوان. ص. 57.

[2] ينظر أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائية والتفكيكية، مرجع سابق، ص.151 .

تأخذ سيمات◆ أخرى متمثلة في الشقاء والموت، والرعب والحزن..فبابل ترسم جوا كئيبا ومفزعا، وحزينا، لأنها تئن تحت قبضة سربروس الذي طوقها ولفها بكل ما يجعلها تموت يوما بعد الآخر في حلقات شديدة التصعيد.



إن التعالق بين هذه البنى التي تشكل هذا الوضع المأساوي للعراق تتحكم في مسارها سلبية سلطة حاكمة، متطابقة كلّ التطابق مع صورة كلب الجحيم، رمز الشّر والعذاب، وهي تعبر عن صورة الجريمة في أبشع أساليبها، وتجلي بذور شوك الأسى وهي تزرع في نفوس المظلومين، وترسم لحظة بعد أخرى مشاهد لا إنسانية ..

تزداد مشاهد الكآبة والحزن حين نقرأ أول استعارة تفتح مغاليق الصورة الفنية في النص:

– ليعو سربروس في الدروب

– في بابل الحزينة المهدمة[1].

حيث يأخذ "سربروس" مدلول ذئب، لوجود القرينة الدالة على ذلك (ليعو) وهذا يشكل في السياق انحرافاً، و"الانحراف عن التعبير هو مظهر ثانوي للاستعارة"[2] يفهم في إطار مرجعية أوجدها اللاشعور، في محاولة وصف بالغ وشديد لسلطة تفترس بابل بكل وحشية. فـ

◆ السيم: هو الوحدة الدلالية التي تمثل القاعدة، لأنها عنصر الدلالة الأصغر الذي لا يظهر إلا في علاقته مع غيره من العناصر.

[1] الديوان، مج، ص.125 .

[2] يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأبعاد المعرفية والجمالية، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ط.1، 1997، ص.7 .

"سربروس/ الذئب" لا يكتفي بالعواء فقط، بل يتعداه إلى فعل الإبادة والقتل. وقوة سربروس وشدته باعتباره رمزا للشقاء والموت، جعلت الشاعر يؤسس عالما من الاستعارات التي تبين درجة المعاناة والحزن التي تعيشها بابل، إذا كان الذئب يفترس صيده بعد أن يقضي عليه، فإن "سربروس" يمارس فعل الإبادة والافتراس معا في آن واحد. فهو دلالة على فعل بشع، يمارس على أكثر المخلوقات البشرية ضعفا (الصغار).

أما "بابل الحزينة": فتمثل استعارة، لأن المدينة تبدو في عيني الشاعر كائنا هشا وحساسا يثير شفقة الآخرين وتعاطفهم. فالحزن يحتويها من كل مكان ويشدد خناقها، في جو نفسي مشحون بالعواطف الشجية، لدرجة تغلغله في دروبها. "بابل" التي هي موطن الشاعر والحضن الذي يؤويه، مثقلة بالآهات والأحزان.

يمثل لكسيم* Lexème الحزن في إسناده إلى بابل، التجردَ في أقصى درجاته، إنه تجريد العراق من حريتها، ومن حقها في الحياة، كما يمثل اعتناقا مرغما لسلوكيات مختلفة من السلطة الظالمة، تجسده سيمات: السوء، الشر، الظلم، القتل..

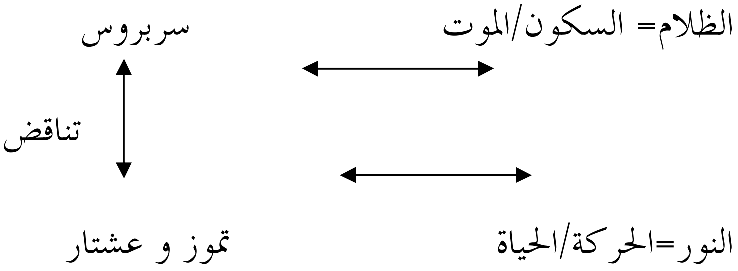
تنتقل الاستعارة إلى مستوى جديد، يصور فيه **"سربروس"** باعتباره مصدرا ومنبعا لكل علامات شقاء بابل **"عيناه نيزكان في الظلام"**[1]. إن "الليل سواد مخيف يبطن الشر لا منطق له ولا رحمة على حد تعبير «مارسيا إلياد» ..الظلام كل شيء ينبئ بالموت "[2] وحقل الموت في القصيدة يشكله "سربروس" ببطشه وسفكه للدماء. وهنا نلاحظ بوضوح تام كيف تتحول العلامات اللغوية العرفية داخل نسيج قصيدة إلى إِيقونة يمنحها الشاعر مدلولا جديدا ليوازن بين شكل ما هو كائن (سيادة الظلم والحزن في العراق) وبين ما ينبغي أن يكون عليه حالها في سيادة الحياة والخصب والضياء.

---

* لكسيم: أصغر وحدة معجمية، وهو مجموعة من السيمات.

[1] الديوان، مج، ص.125 .

[2] جلال الربعي، أسطورة الخلق في كتاب السد، من الترنيم الطقسي إلى التخييل الفني، دار نهى للطباعة والنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، ط.1، 2004، ص.130 .



إن مجتمع الشاعر في حاجة إلى التغيير والتضحية بالدماء من أجل البقاء، فإن كان شكل الموت نهاية بالنسبة لأشخاص، فإنه يشكل بداية لأمة وحضارة بكاملها، فالحياة تولد من الموت ومن الطغيان تولد الثورة العارمة.

قراءة مثل هذه المعطيات لغويا، لا بد فيه من تجاوز مستوى التعبير: اقتران علامتين بصريتين في سياق تركيبي واحد بموجب علاقة بينهما كدالين، إلى مستوى المحتوى: "اقتران مدلولين سياقيا لاقتران الدالين البصريين"[1] فتعمل العلامة الأولى المتمثلة في (عيناه) على استعارة مدلول علامة (نيزكان)، ليمنح الشكل البصري في الأخير دلالتهما معا.

ففي العادة لا يمكن أن تحصل الرؤية في غياب إضاءة، غير أن عيون "سربروس" تستمد ضوءها من خلال استعارة "نيزكان"، واستعارة النيزك المضيء في الظلام لـ "سربروس" يشكل مشهدا بصرياً إيقونيا يزيد في الإلحاح على ذلك الجو الكئيب الذي يسببه انتشار الرعب والخوف في بابل، بما يجعلنا نتساءل" لماذا أعطى السياب كل هذا الانفعال لتجسيد صور الرعب وتهويلها"[2] و يمكن القول إن مثل هذه الصور له علاقة بحالة نفسية متأزمة تشعر بالضيم والاستبداد والضياع. وهي تنقل البصر من فضاء أسطوري إلى فضاء إيقوني يمزجها الشاعر فيه بذاته مزجاً دالاً، ويجعلها معبّرة عن الحالة التي كان عليها العراق.

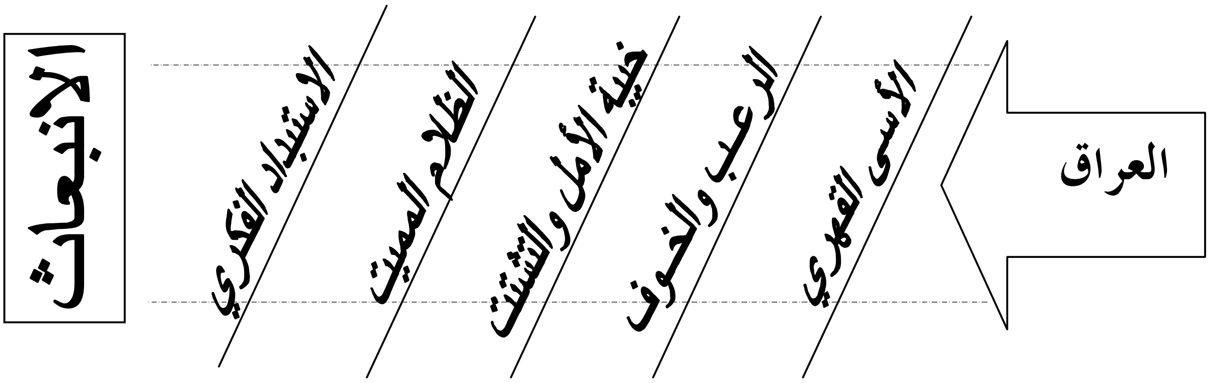
وجود هذه العلامات داخل نسيج نص القصيدة تؤدي وظائفها المختلفة، إذ يحول هذه العلامات من مجرد علامات معجمية إلى حقل علامات توليدية لا متناهية، تحيل إلى مدلولات ضمنية أو صريحة، تتحول فيها العلامات العرفية الاعتباطية إلى إيقونات (استعارات أو مشاهد) أو مؤشرات على حالات نفسية، أو معاني فكرية.

---

[1] محمد الماكري، الشكل والخطاب، مرجع سابق، ص.310 .

[2] خلف رشيد نعمان، الحزن في شعر بدر شاكر السياب، الدار العربية للموسوعات، ط.1، 2006، بيروت، ص.93 .

إن الصورة في القصيدة، لا يكون لها قيمة ما لم ينتق الشاعر الاستعارات الأكثر حداثة والتي تجعل القصيدة فضاء بصريا يسهم في تحويل ما هو داخلي إلى شيء خارجي، وما هو باطني مجرد إلى صورة بصرية مجسدة، ليخاطب حاسة البصر، قناة الاتصال بالأشياء المرتبطة بالشاعر/الإنسان، إنسان الحلم والفكر والتطلعات، التواق إلى التغيير، والمولع بثنائية الاتصال والانفصال، الاتصال بالانبعاث وبالمجتمع الإنساني، والانفصال عن الاستبداد. وهذا "يجعل التجربة الشعورية وليدة استكشافات إنسانية متعددة، تجمعها رغبة الارتفاع بالحالة الراهنة إلى الاتقاد والتفجير"[1]، متجاوزة مظهر المأساة العالقة بحريته، وحرية موطنه وعالمه:



تتضح عبر هذه الخطاطة حجم مأساة العراق المدينة المكبلة، وإن "كانت المأساة بما تعنيه من تمثيل ما في الحياة على نحو يثير الأسى والحزن"[2] فإن ما يتخللها في هذا المقام هي الشوائب التي صنعها ظلم الحكام، وهكذا ينبغي أن تنساق إلى حريتها التي تفسح المجال أمام الكلمة الحرة والحياة، والكرامة بعدم الاستعباد، والعدل بعدم الظلم .

الصورة إذا، هي قلب القصيدة النابض، و الاستعارة هي قلب الصورة. وبما أن"الاستعارة أسطورة مصغرة"[3] أو تقترب من صيغة إيقونات أسطورية تعالج مواضيع إنسانية بحساسية عالية على صعيد شكل النص وإيحاءاته، ضمن توليفة خاصة تضع الوجه الإنساني على اختلاف تعبيراته من الحزن إلى الفرح، ضمن معادلة تشكيلية تغرق البصر في منظومة من الرموز تقوم على أساس

---

[1] عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، منشورات وزارة الثقافة والفنون، العراق، 1978، ص.138 .

[2] عز الدين إسماعيل، روح العصر، دار الرائد العربي، بيروت، 1978، ص.188 .

[3] علي البطل، الصورة في الشعر العربي، دار الأندلس، بيروت،1981، ص.24 .

تصويري، لدرجة أن كل متلقٍ للقصيدة يستطيع أن يكون فهمه الخاص عن ذاك الجو وعن الحالات الإنسانية للوجه الواحد من الحب والحزن والحرية، وغير ذلك.

وفضلاً عن المنحى الأسطوري الذي يعطي القصيدة بعداً بصرياً، تمتزج فيه الملامح الإنسانية بالهالة الإيقونية، فإن كثافات "الرموز" المأخوذة من الأسطورة، أو من الحس الأسطوري تبقى حاضرة من ناحية توليد الدلالة في النص الشعري، لتتطلب من ناحية ثانية قراءة سيميائية تقتضي نسقا متفاعلا مع دلالتها.

ولعل ما تحقق من تقدم في مجال تأويل منظومة الرموز في الأسطورة لدى الاتجاه الأنثروبولوجي، كما هو الحال عند "ستراوس" ضمن تأسيسه نظرية دلالية تنضوي على إستراتيجية يكون فيها القارئ عارفا ومؤهلا لاستكشاف الأسطورة، ومرتبطا ببنيتها وبناء معناها، أو لدى سيميائية الأشكال الرمزية لدى "كاسيرر" التي أولت الرمز الأسطوري أو الرمز بشكل عام، بمنحه سمة الإنسانية التي تميزه عن الحيوان، أو الرمزي الذي يحقق إنسانية الإنسان كما يرى "لاكان".

كل هذا يستدعي أن نفرده باهتمام – في الفصل الثاني – يظهر طبيعة قراءة هؤلاء لمنظومة الرموز في الأسطورة بشكل خاص، وفي اللغة بوجه عام.

الفصل الثاني

بنية المنظومة الرمزية للأسطورة

➊.الأنـثروبولوجيـة.

➊.1.الأسطورة شكل ثقافي.

➊. 2.بنوية الأسطورة.

➊.1.2.مدلول الرموز في الأسطورة.

➊.2.2.نسقية الأسطورة.

➊.3.2.تشكل المعنى في الأسطورة.

➊.4.2.أسطورة أوديب أنموذجا.

➊.3.تأويل الأسطورة.

❶.الأنثروبولوجية:

❶.1.الأسطورة شكل ثقافي:

إذا كان الهدف النهائي لعلم الأنثروبولوجية (Anthropologie) هو أن يسهم في التوصل إلى معرفة أفضل بالفكر الإنساني المتصف بالموضوعية ومعرفة آلياته، من خلال تتبع بدايات الجنس البشري البدائية والفطرية، وتطوراته اللاحقة، فإن دراسة موروثاته الثقافية والطبيعية بأنواعها ومعرفة كيف تنتقل الترسبات الإنسانية الأولى عن طريق أسلافه تصبح من أولوية اهتماماته.

وحرص هذا الاتجاه منذ البداية على دراسة الإنسان، ووراثته الثقافية البشرية، ناهيك عن دراسة طقوسه وشعائره وعاداته، وبالأخص دراسة رموزه وأساطيره، لذا اختص "النقد الأسطوري بدراسة العلاقة الموجودة بين اللاشعور الجمعي المشترك وتصورات الجنس البشري البدائية والأثر الأدبي"[1] وتمظهرات ذلك في بنية الرموز و لأساطير.

وفي سياق فهم الأسطورة، أصبحت الأساطير في الدرس الأنثروبولوجي لا تعني الحديث الوهمي الكاذب أو الباطل، وخلافا "لما ظل البعض يزعمونه مدة طويلة، من أن الأساطير والطقوس من نواتج الوظيفة التخريفية التي تدير ظهرها للواقع، فإن القيمة الرئيسية لهذه الأساطير والطقوس تكمن في أنها تحفظ حتى أيامنا على شاكلة الرواسب والمخلفات، أساليبَ من التفحص والنظر"[2] لذلك اهتمت الأنثروبولوجية بالأسطورة لما لها من وشائج تربطها بالفكر عامة كرمز ناتج عن العقل الإنساني .

ويذهب "كلود ليفي ستراوس" C.Levi-Straurs في معالجته للأسطورة إلى إثبات سيادة قوانين واحدة تتحكم في اللاشعور، وإن هذه القوانين طالما أثبتت وظيفتها على المستوى العقلي في مجال عمل اللغة. إذ "ما المانع أن تكون نفس القوانين هي الموجهة للسلوك الاجتماعي الثقافي"[3]، فهي من حيث المبدأ ذات وظيفة حيوية بالنسبة إلى كل ثقافة، وما من شعب من شعوب العالم، إلا وفيه من الأساطير التي تحمل في مضامينها جملة واسعة من القيم والمعايير، والمبادئ التي تؤدي وظائف حيوية بالنسبة إلى الحاضر. مما يعلل اعتماد هذا الاتجاه في

---

[1] درنوني سليم، النقد الأسطوري والأنثربولوجيا، //:http"www.dernounisalim.com"

[2] كلود ليفي شتراوس، مقالات في الإناسة، تر.حسن قبيسي، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط.1، 1983، ص.33 .

[3] عبد الله عبد الرحمن يتيم، كلود ليفي شتراوس، قراءة في الفكر الأنثروبولوجي المعاصر، إصدارات بيت القرآن، المنامة، البحرين، ط.1، ص.38 .

تعامله مع إنتاج النص الأنثروبولوجي، والعلاقات المترتبة عنه باعتبارها ممارسات خطابية والنظر إلى هذا الخطاب والتعامل معه كفعل وإنتاج، واعتباره أولا وأخيرا ممارسة اجتماعية وثقافية*. ولو نظرنا في الأشكال الثقافية، أو في المواد الأنثروبولوجية من زاوية بنوية، أمكن لنا تفهم دلالتها ووظيفتها في حياة الإنسان .

وعندما نعرف أن أنثروبولوجيا** "ستراوس" تهدف إلى معرفة الصيغ العقلية الكلية الكامنة وراء الظواهر المتعاقبة، مما جعل كل جهده ينصب على العمل من أجل اكتشاف البنى العقلية، تصبح الأسطورة غير منفصلة أو منعزلة عن بقية مراحل التفكير الإنساني، بل تصبح مندمجة في هذه المراحل ملتحمة بها مكملة لها. وعليه فلا محل لإقامة فصل نسقي بينها وبين الفكر أو الثقافة، طالما كنا في الحالتين نواجه بناء معرفيا له منطقه الخاص .

ومن حيث المبدأ، تكون الأسطورة عنصرا أساسيا من عناصر الثقافة، ومكونا رئيسيا من مكوناتها. ومن ثمّ فإن أيّ تحليل لثقافة المجتمع يتطلب بالضرورة تحليل بنية الأسطورة فيه التي قد تأتي على شكل عقائد أو فنون أو حكايات شعبية، تفسر قدراً كبيراً من أنماط السلوك اليومي التي يعيشها الإنسان، وجملة من العادات والتقاليد التي استقر عليها المجتمع، وهي تعزز بوساطة عملية التنشئة جملة المعايير الضابطة للسلوك الاجتماعي.

وإذا كانت الأسطورة تبدو من حيث الشكل خالية من التماسك المنطقي في تسلسل أحداثها من حيث الزمان والمكان، فهي من حيث النتيجة تعدّ ميداناً لجملة من العمليات المنطقية اللاشعورية التي يمكن استخلاصها من الرؤية الإجمالية لبنيتها العامة على مستوى الثقافة الواحدة، وعلى مستوى الثقافات المتعددة. ذلك أن قيمة العناصر المكونة للأسطورة لا يمكن فهمها بمعزل عن سياقها العام، وكل محاولة لفهم هذه العناصر وهي منعزلة عن بعضها، يفقد الأسطورة قدراً كبيراً من المعاني التي تحملها وتنطوي عليها. ومن ثمّ تبدو الأسطورة بهذا المعنى خالية من الدلالات والمعاني. وقد دفع هذا النمط من التحليل بـ "ليفي ستراوس" إلى دراسة أنماط متعددة من الأساطير في الثقافة الواحدة، وفي الثقافات المتعددة.

---

* ازدواج التقابل (طبيعة / ثقافة) هو أحد محاور الفكر البنوي عند "ستراوس"، ويقتصر مفهوم الطبيعة عند "ستراوس" على أنها تعبر عن العمومية التلقائية Spontanité universelle ، أما الثقافة فتعبر عن النسبية وعن التنظيم، فكل ما يتصف بالنسبة ويحتاج إلى قواعد تنظمه في الحقل الاجتماعي ينتسب إلى الثقافة. والأسطورة تعتبر منظومة اصطفاف ثنائي تتوسط بين الطبيعة والثقافة .

** الأنتربولوجيا عند "ستراوس" فرع من السيميائيات، لأن اهتمامه ينصب على البناء المنطقي الداخلي لمدلولات الرموز.

❶. 2. بنوية الأسطورة:

ينطلق "ليفي ستراوس" من مسلّمة أساسية، وهي أن كل أنثروبولوجيا يجب أن تكون بنوية بالضرورة وإما أن لا تكون، لأن"هدف الأنثروبولوجية البنيوية هي الأنثروبولوجية التي لا تهتم بالمعيشي والعيني والتجريبي،كما تفعل الأنثروبولوجية الوظيفية أو الوصفية أو التطورية وإنما هي تلك التي تبحث في البنى الكامنة وراء الظواهر، تلك البنى ذات الطبيعة العقلية والنسقية" [1]، الأسطورة من هذا المنظور تمتلك نظاما داخليا متماسكا مكونا من مجموعة من الوحدات المحكومة بجملة من الضوابط والقواعد، ويتعين على الباحث تتبع الخصوصية البنوية للأسطورة، وملاحظة أقصى درجات الدقة والتبسيط في بنيتها الموضوعية المستقلة. ولا يستطيع الباحث أن يدركها بحق ما لم يتجه إلى العلاقات البنوية الكامنة فيها.

من هنا تكتسب الأسطورة دلالتها ومعناها من خلال النسق الذي تعبر عنه، فتحليل الأسطورة يتجاوز لدى "ستراوس" مضمونها إلى الكشف عن العلاقات التي توجد بين كل الأساطير، و"لقد أصبحت هذه العلاقات موضوعات أساسية في تحليله البنيوي الذي استهدف الكشف عن الأبنية الموحدة لهذه الأساطير"[2]وعليه تكون منهجية قراءة الأسطورة لا تهتم بالمضمون المباشر، بل تركز على شكل المضمون، وعناصره وبناه التي تشكل نسقيتها في اختلافاتها و تآلفاتها .

ولعل هذه الخصيصة التي انتبه إليها "ستراوس"، في تعامله مع الأسطورة كنسق يتكون من وحدات صغيرة من ناحية، وينتمي إلى نسق أكبر ونظام عام من ناحية أخرى، جعلته ينقد المحاولات السابقة التي يمكن نعتها بأنها تقليدية* أو كلاسيكية، وتجاوزها استنادا إلى مصادراته الجديدة التي استقاها من الألسنية البنوية**. فقد مال دارسوا• الأساطير حتى وقت قريب إلى الاعتقاد بأن الأساطير غير محكمة السبك، لكن "ستراوس" يرى في نظرياته عن الأسطورة

---

[1] الزواوي بغورة، المنهج البنيوي، بحث في الأصول والمبادئ والتطبيقات، دار الهدى، الجزائر، ط.1، 2001، ص.148 .

[2] عمر مهيبل، البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ديوان المطبوعات الجماعية، بن عكنون، الجزائر، ط.2، 1993، ص .

* تمكّن ستراوس من تخليص الأسطورة من تراثها السابق. هذا التّراث الذي لا يرى في الأسطورة إلا أنّها تعبير عن المشاعر العميقة في الجماعة، أو تعليل للظواهر الغريبة سواء الفلكية أو الكونية، أو تنفيس عن مشاعر ترزح تحت وطأة الكبت.

** بالإضافة إلى استعارته النموذج الألسني البنوي في دراسة الأسطورة، فإن هناك ثلاثة أبعاد ترتكز عليها أنثروبولوجية ستراوس: بعد علمي صرف(جيولوجي)، بعد نفسي لا شعوري (فرويدي)، وبعد اجتماعي (ماركسي).

• ظفر الحقل الأنثروبولوجي بعديد ممن اهتم بالأسطورة واختلف منهج ستراوس عنهم. نذكر من أبرزهم : تايلور Taylor وجيمس فريزر James Frazer وليفي برايل Lévy-Bruhl ومالينوفسكي Malinowski وجورج دوميزيل Georges Dumézil

أن فيها من البنية أكثر ما فيها من أحداث تتابع "والقارئ لهذه النظريات يدرك أن محاولة ليفي شتراوس في الكشف عن أنساق الأساطير – أي لما تحكيه الأساطير بكل رواياتها وعلاقاتها بثقافتها – يختلف في أساسه المنهجي عن نظريات الأنساق الأمريكية التي تميل إلى التعامل مع المادة الملموسة وتتجاهل الأبنية اللاواعية للعقل "[1]، الشيء الذي يجلي بوضوح مضي ستراوس إلى ما وراء تفسير معطيات الأساطير، لتحديد السلوك الإنساني المميز بواسطة قوى لا واعية في العقل بعامة. ولا أفضل من الأساطير في إعطاء نظرة دقيقة، ونافذة في طليعة العمل العفوي لهذا العقل البشري، وفي إتاحة فهم استكشاف الآليات الخفية للثقافة، ولقطاع مهم من تلك المنظومة الرمزية التي تنغلق على مجموع خطط الحياة البشرية .

لقد أوضح "ستراوس" بنحو شامل، وجود بنية صورية مفهومية في الأساطير، وذلك بهدف أن هذه البنية متأصلة في العقل البشري (الإثنولوجيا أساس كل سيكولوجيا)، ورغم تشديده على الطابع البنوي إلا أنه يتجاهل محتوى الأسطورة اللاشعوري* أو اللاواعي "إلا أن اهتمامه السيكولوجي المركزي، حال بينه وبين النظر الحريص للكيفية التي ترتبط بها أساطير بمجتمع مخصوص بأفعاله، أو مؤسساته الاجتماعية" [2].

❶.1.2.مدلول الرموز في الأسطورة:

يستعمل "ليفي ستراوس" منهجا للتحليل، ويقدم ضمنه كمية ضخمة من المعلومات لدعم مصداقية منهجه، فهو حين يقدم لنا تفسيراته لأساطير القبائل في أمريكا، ويدرس ما يزيد على ثمانمائة (800) أسطورة متعلقة بأصل المطبخ، أو بقانون تحريم ارتكاب المحرم، أو بأنظمة القرابة، ونظرية تداول النساء الموسعة، يعتقد "بأن المنهج الذي اتبعه هو الذي مكنه من جعل المعطيات التجريبية حول مؤسسات القرابة والطوطمية والأسطورية أقرب إلى الفهم من أي وقت مضى "[3] فالأساطير بالنسبة إلى عالم الأنثروبولوجيا من الأشكال الرمزية ضمن

---

[1] إديث كيروزيل، عصر البنيوية، من ليفي شتراوس إلى فوكو، تر.جابر عصفور، منشورات دار عيون المغربية، ط.2، 1986، ص.37 .

* المحتوى اللاشعوري ليس هو المحتوى الليبيدي عند فرويد، أو المحتوى الانفعالي كما هو عند يونغ في التحليل النفسي الذي يؤكد في الأسطورة ترجمة لمشاعر مكبوتة في اللاشعور الجمعي البدائي، إذ إن اللاشعور برأي ستراوس جهاز ذو وظيفة خاصة يفرض قوانين بنوية على عناصر تأتي من الخارج.

[2] ويل رايت، بنية الأسطورة في أفلام الويسترن، مجلة بيت الحكمة م.س، ع .7، ص.157 .

[3] جون ستروك، البنيوية وما بعدها، من ليفي شتراوس إلى دريدا، تر. محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فيفري، 1996، ص.08 .

منظومة الثقافة*، وليس المهم فيما تقصه علينا من وقائع جزئية مباشرة، بل المهم أنها تعبر عن وظيفة أساسية في المجتمع، هي ما يسمى بالوظيفة الرمزية. من هذا المنظور يكون رمزيا كل شكل أنثروبولوجي يعبر به الإنسان عن ثراء تجربته، منظما إياه في بنى للمضمون تقابلها أنظمة التعبير.

في بنوية ستراوس يتطابق السيميائي والرمزي، حين يعتبر أن كل ثقافة مجموعة من الأنظمة الرمزية، نجد بداخلها في الموضع الأول اللغة. ومدار الأنثروبولوجيا على النماذج أي"أنظمة الرموز التي تحفظ الخاصيات المميزة للتجربة، ولكن خلافا للتجربة، بإمكاننا أن نتدخل فيها"[1]، فلا أهمية للشكل هنا مع ضرورة المحافظة على شكل الموضوعات الرئيسية فيها، بل على الرمز، أو على مغزى الأسطورة الذي لا يمكن فهمه إلا بفهم كيفية بنائه ضمن شبكات من العلاقات بين الدلائل والمدلولات، وكذلك بين الدوال، بما لها من قدرة على الكشف عن صلة الإنسان بما هو إثنولوجي، مما يكشف الترابط بين المدلول الرمزي والبنية الأسطورية (أو بالطريقة التي تدل بها على العقل) .

ولعله من الصعب جدا وجود تفسير رمزي واحد لأية أسطورة من الأساطير. وتبعا لذلك ينبغي استبعاد أنواع من التفسير للأسطورة، كالتفسير القائم على اعتبارها مرآة لمشاعر المجتمع الأساسية، أو التفسير الذي يرى فيها انعكاسا للبناء الاجتماعي، والعلاقات الاجتماعية والاقتصادية، أو التفسير المبني على تحليل مضمونها، باعتبار أنها تقوم على الظواهر الغامضة (الفلكية، الطقوسية ..) .

لم يكن يهم ستراوس كثيرا أن تتكون في النظام الرمزي وظائف علامية، بل ما كان يهمه هو أن المستويات أو الطبقات التي تربط الوظائف بينها لها نظام أي بنية،كون البنية ترتبط بقدرة رمزية أشمل للعقل البشري الذي ينظم بحسب صيغ مشتركة جملة التجربة التي يمتلكها.

بهذا المعنى تنجم عن التصور الذي يرى اللغة نسقا من العلاقات، أو بتعبير آخر أكثر دقة " مجموع الأنساق المتعالقة فيما بينها حيث لا قيمة لعناصرها مستقلة عن علاقات المشابهة والتقابل التي تربطها"[2] ثم الوعي بمفهوم النسق، ثم ضرورة الوصول بعملية التحليل إلى الوحدات الأولية.

---

* لا نقصد الثقافة بمعناها العام، بل الثقافة بمعناها الأنثروبولوجي ذي الدلالات التقنية.

[1] Claude Lévis- Strauss, Discours au collège de France, Annuaire du collège de France, vol.60, 1960, P.63 .

[2] John Lyons, Linguistique générale , trad.Dubois et Robinson , éd .Larousse , Paris ,1970 , p.41 .

وهذا يقودنا للحكم بأن تفسير الأسطورة يكون من داخلها، أو ما يعني ببساطة السماح لنظامها الرمزي الكامن فيها بتوجيهنا الوجهة المنطقية للتأويل. فالمعنى في كل حالة يتحدد بالمكان الذي تحتله الرموز في شبكة العلاقات التي تتضمنها الأسطورة بالذات، ويكون الوصول إلى تشكيل المعنى انطلاقا من مستوى يستند إلى تنظيم المعطى الرمزي، وفق منظومات متجانسة تعيد تشكيل وتوضيح المسار المنطقي للدلالة .

طريقة ستراوس في تشكيل المعنى في الأساطير هي أن ينظم أولا نظم التماثلات التي تكمن تحت الأساطير على شكل "نظم من الرموز" Codes، والعلاقات* القائمة بين عناصر كل نظام. ويتبين بعد أنها تتماثل مع عناصر في نظام غيره، بحيث نتوصل في النهاية إلى نمط معقد من هذه التماثلات، يظهر مستويات مختلفة من العلاقات بين العناصر، وبين نظم الرموز وبين أحداث من الأسطورة ذاتها، وبين الأساطير. يدعو ستراوس هذه العلاقات "معنى" ويدعو النظام الذي يضم هذه العلاقات"شبكة معان".

هكذا ينبغي أن يجري تحليل الأسطورة في المستوى الدلالي المعنوي للقصة، دون أن نأخذ بعين الاعتبار الشكل الأدبي والأسلوبي وطريقة السرد، فالمعنى يتحدد بالمكان الذي تحتله العناصر الرمزية في الأسطورة، ضمن شبكة العلاقات التي تتضمنها الأسطورة بالذات، كما أن المعنى الظاهر يعكس معنى مقلوبا.

وبهذه الطريقة فإن التأويل الأسطوري لا ينتهي، بل يبقى مفتوحا لصعوبة التوصل إلى وحداتها الصغيرة جدا أو ما يسميه ستراوس بالميثمات** Mythèmes ذلك"أننا نجد في الأسطورة مرونة كبيرة بين الدال والمدلول لا نجدها في اللغة، فالدال هنا يمكن أن يتحول إلى مدلول والعكس"[1]، ثم إن الدال الواحد لابد أن ينتج مدلولات مختلفة لشخصين مختلفين وهي مدلولات تحمل مكانا دلاليا مختلف الحدود بسبب اختلاف التجارب الفردية. هذا بالإضافة إلى أن تركيب العلاقات القائمة في المكان الدلالي غير ثابت.

---

* استبدل ستراوس مفهوم الفعل اللساني عند "سوسير" بمفهوم العلاقة لأن التعريف البنوي للغة يعدها أنواعا مختلفة من العلاقات التي تمفصل وحدات مستوى معين للسان، حيث تمثل الوحدة "الكل" الذي يشمل الأجزاء المرتبة ضمن شكل يمكنه أن يسمى بنيته، لأن الأجزاء المكونة له تقوم بوظيفة معينة لا تتحقق إلا من خلال مكان تموضعها ضمن هذا الكل الذي يمثل نسقا معينا.

** مصطلح "ميثم" يشبه مصطلحات phonème و monème و sémème في المجالين اللساني والصوتي. وهذا يدل على التأثير المباشر للدراسات اللغوية الحديثة في البحثين الأنثروبولوجي والميثولوجي.

[1] C.Levi-Straurs, La Pensée sauvage, éd.Plon, Paris, 1962, p.31 .

إن اضطلاع "ليفي ستراوس" بتطوير دراسة الأسطورة، والميل إلى الظواهر الرمزية في تفسيرها، والالتزام بمصطلح "الدوال" يجعل الباحث يفترض"أن البحث سينصب على النظام الرمزي الكامن الذي يوائم بين الدوال ومدلولاتها، لكن إذا بدأ القارئ بالبحث عن المدلولات فإنه سرعان ما يدرك أن نظام الرموز الكامن يربط الدوال بغيرها من الدوال إذ ليس هناك من مدلولات، كل شيء له معنى، لكن ليس هنالك من معنى (مقصود)"[1] .

❶.2.2.نسقية الأسطورة:

إن الأنموذج النظري الذي افترضه ستراوس، من أجل تجديد وتعميق منهج تحليل الأسطورة قد استعار من اللسانيات مفهوم اللغة لتكون الأسطورة لغة بقواعدها ونظمها، سعيا منه لأن يضفي على البحث الأنثروبولوجي العلمية التي اتسمت بها البحوث اللسانية وحدها آنذاك.

ذلك أن كلا من الثقافة*واللغة ينتمي إلى النظم الرمزية، ومن هذا المنحنى لا يمكن دراسة الأنساق الثقافية إلا بنفس المسار الذي يدرس به الأنموذج اللساني" فالهندسة التي يبنى وفقها النظام الثقافي شبيهة بهندسة النظام اللغوي" [2]، و يتعين على الدارسين والباحثين في هذه الحال، تتبع الخصوصية البنوية للمنظومة اللغوية المعبر عنها من خلال المكونات المتعددة لثقافة المجتمع، والتي تشكل الأسطورة قسما مهما منها، وتشكل مكونا للرسالة التي تستند لشفرة الثقافة السائدة.

هذا الأمر يبقى ثابتا مهما تعددت الأساطير" فأسطورة ما تظل تحمل الحقيقة وألوان جديدة من الأسطورة لن تكون سوى مظاهر للرسالة نفسها"[3]، بالإضافة إلى ذلك فإن التصور الذي يسوقه "ستراوس" بخصوص التشابه بين بنية الأسطورة وبنية اللغة، إنما يتجسد في المستوى الرمزي الذي يجعل الأسطورة مشحونة بمستويات تأويل دلالية ثقافية، ترتقي إلى ما فوق المظهر السطحي، شأنها شأن اللغة التي ينتقل فيها المستوى التواصلي إلى حدود الرمز الدال على الواقع، أو الإشارة إلى مسميات مكثفة الدلالة، و"الرمز في الأسطورة هو الذي يؤسس

---

[1] جون ستروك، البنيوية وما بعدها، ص.36 .

* ليست الأسطورة عند ستراوس سوى واحد من الأشكال الثقافية الثلاثة (الشكلان الآخران هما القرابة والطوطمية).

[2] C.L.Strauss, Anthropologie structurale, éd.Plon, Paris, 1958, p.78 .

[3] روبرت شولز، البنيوية في الأدب، تر.حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1984، ص.86 .

وجودها عامة ونسيجها خاصة، فالأسطورة بنية رمزية تشبه اللغة، وهذا يعني أن الصور اللغوية المختلفة هي التي تدعم كيانها العام"[1]. فالعلامات والرموز الثقافية تحتل مكانا مميزا داخل اللغة وجزءا لا ينفصل عن اللغة، وهي مشحونة بالمعاني والدلالات المختلفة، وخاضعة بجملة من القواعد المضبوطة تمكننا من معالجتها.

تغدو الأسطورة لدى "ستراوس" تشكل جزءا لا يتجزأ من اللغة، وخطابا له بنية لسانية يتكون من وحدات هي الجمل. بل إن تصور الإنسان خارج نطاق بنية اللغة "من منظور ليفي ستراوس هو تصور بعيد عن المعقولية. فالتصور الحقيقي للإنسان يرتبط باللغة، واللغة لا يمكن تصورها بدون المجتمع"[2]، فبدلا من مقابلة طبيعة الإنسان بتنوع أشكاله الثقافية بوصفهما فكرتين متعارضتين، يوصفان أنهما بنية موحدة مجردة .

إن الأداة اللغوية كانت حجر الزاوية في أنثروبولوجية "ستراوس"، وبخاصة الأنموذج اللساني، بل الأنموذج الصوتي في تحليله للأسطورة من منظور بنوي، مقتفيا أثر الدراسة الصوتية لدى جماعة "حلقة براغ" وبخاصة "ياكبسون" Jackobson و تروبتسكوي، حيث اعتمد ستراوس في تحليله البنوي للأسطورة مبدأ من مبادئ التحليل الفونولوجي، سعيا منه إلى تحديد الوحدات الأسطورية الصغرى من خلال سماتها المميزة، وذلك هو دأب الدرس الفونولوجي الذي يحدد السمات الصوتية[3] التي تميز الفونيم في تقابله مع باقي الفونيمات "بوصفه وحدة فونولوجية مركبة، تتحقق عن طريق أصوات الكلام، وعلاقة التحقق بين الوحدات على مستوى معين، وبين الوحدات على مستوى آخر علاقة جوهرية في نظرية براغ"[4]، التي حاولت أن تطبق رؤيا "دو سوسير" حول تطبيق مفهوم الفونيم. وكما هو الحال بالنسبة لتروبتسكوي أيضا الذي حلل الصوت اللساني تحليلا وظيفيا.

وقد وجد "ستراوس" فيما انتهى إليه "ياكبسون" في علم اللغة البنوي، نوعا من الكشف الملهم، وتوقع أن يحدث هذا الكشف ثورة تتجاوز علم اللغة إلى الأنثروبولوجيا، بل تمتد إلى كل العلوم الاجتماعية. و"إذا كان كل من دو سوسير وياكبسون قد درسا تشكيل اللغة

---

[1] سمير حجازي، قضايا النقد الأدبي المعاصر، الفكر الحديث، الدار البيضاء، 1983، ص.106 .

[2] محمد مجدي الجزيري، البنيوية والعولمة في فكر كلود ليفي شتراوس، دار الحضارة للطباعة والنشر والتوزيع، طنطا، مصر، 1999، ص.45 .

[3] Jackobson, Essai de linguistique générale, ed.Minuit, Paris, 1963,p.104 .

[4] روبنز، موجز تاريخ علم اللغة (في الغرب)، تر.أحمد عوض، عالم المعرفة، الكويت، ع.227، 1990، ص.325 .

من حيث علاقتها بأساسها الاجتماعي، ومن حيث هي نسق* من الرموز، فإن ستراوس نظر إلى اللغة من حيث إنها نتاج لمجتمعها، ولكنه مضى إلى أبعد مما ذهب إليه سوسير، حيث استعان بالقوانين والقواعد التي تحدد بها اللغة المنطوقة، ليصل بعون منها إلى أصل العادات والشعائر بل إلى أصل كل الظواهر الثقافية التي يتضمنها إبداع اللغة نفسه"[1]، بحيث يتحول هذا المنهج عن دراسة ظواهر لغوية واعية، إلى دراسة بنيتها التحتية اللاواعية، ولن يتعامل هذا الأخير مع المسميات أو الكلمات بوصفها كيانات مستقلة، بل يتعامل معها على أساس العلاقات التي تتضمنها .

❶.3.2.تشكل المعنى في الأسطورة:

إن تشكل المعنى الذي يعد جوهر العملية القرائية للأسطورة، تقتضي مقاربته لدى "ستراوس" بأن نعمد في البداية إلى تحديد المقاطع، أو الوحدات الأسطورية وفق تسلسلها الزمني وإعادة تشكيل النص، والوحدات الأسطورية وفق حزم معنوية متجانسة، ومتشابهة ومتكاملة مما يعني تجاوز التنظيم التسلسلي التتابعي للوحدات كما يعرضها النص، والانتقال إلى ترتيب جديد ينمط"الميثيمات" إلى مستوى سطحي، يوحد الزمن التاريخي للأحداث، وآخر عميق يتابع الوقائع وتفاعلها الآني[2]. ويذهب "ستراوس" إلى أن انعكاس التصور السابق في المستوى الإجرائي، يتم عبر إدراك الأسطورة كمجموع كلي متناسق، لا تتحكم فيه الأحداث المنفصلة بل حزمة أو مجموعة من الأحداث المتشاكلة.

معنى النص الأسطوري يجب استنباطه من خلال المزاوجة بين "التركيب" و"الاستبدال" في الوقت ذاته، وعلينا آنئذ أن نقرأ الأسطورة وكأننا بهذا نقرأ نص أوركسترا، فيكون الجانب السردي أو الأفقي (Syntagmatique) للأسطورة، هو بالنسبة لجانبها الثنائي العمودي (Paradigmatique) مثل اللحن بالنسبة للتناغم (Harmonie)، فالأول يوفر الاهتمام والثاني العمق. لدينا الصوت وللصوت معنى، وهما الوجهان اللذان لا ينفصلان، ولا يمكن للمعنى أن يقوم بغير صوت يعبر عنه، "في الموسيقى يطغى عنصر الصوت، أما في الأسطورة

---

* النسق مفهوم سوسيري باعتباره كلا موحدا، هو نقطة البداية التي يمكن انطلاقا منها تحديد العناصر المكونة له، والأسطورة لا تكتسب دلالتها ومعناها إلا عبر هذا النسق الذي تعبر عنه.

[1] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، مطابع الرسالة، الكويت، أفريل 1998، ص.234 .

[2] Claude, Lévi-Strauss, Anthropologie structurale, p.230 .

فيطغى عنصر المعنى"[1]، وهذا المبدأ استثمره "ستراوس" في تحليله الأساطير خالية من المعنى أطلق عليها"الميثمات" التي تشكل المعنى حين تتشاكل .

ويبرهن "ستراوس" على أن معنى الأسطورة الواقعي المفهومي يقام ويجري إيصاله عن طريق بنية التعارضات وحدها، لأن الجانب السردي يتضمن محتوى سطحيا، أوظاهرا فحسب. بناء على ذلك، نجده يكرس عملا تحليليا هاما للتدليل على أن مئات الأساطير المنتمية للعديد من مجتمعات أمريكا الجنوبية تملك المعنى المفهومي نفسه، حتى وإن كانت لها روايات جد مختلفة عن بعضها البعض. لذلك نجده يضع مجموع الروايات على قدم المساواة، ولا يعترف بروايات أصلية، وأخرى فرعية، بل يرى أن جميعها تنتمي بالتساوي إلى الأسطورة، متفاديا بذلك عقم المنهج التاريخي في دراسته الأنثروبولوجية للأسطورة.

❶.4.2. أسطورة أوديب أنموذجا:

يطبق ستراوس منهجه على أسطورة أوديب*، نظرا لقيمة** هذه الأسطورة في الفكرين القديم والحديث. تظهر الخانات العمودية "مجموع العلاقات" التي تضعها القراءات الأفقية داخل تنوع العلاقات التوليفية. وهكذا في إعادة بناء هذه الأسطورة، تتوزع "الميثيمات" Mythèmes على أربع خانات عمودية: ففي الأولى توضع العلاقات العائلية التي يبالغ في تقديرها(أي أن هؤلاء الأقرباء، خضعوا لمعالجة أكثر حميمية مما تسمح به القواعد الاجتماعية). وفي الثانية توضع العلاقات غير المحترمة (بخست قيمتها)، أو المضادة للقيم. وفي الثالثة نضع "الميثمات" التي تنكر انتساب الرجل إلى الأرض، أصله الأول. وفي الرابعة أخيرا توضع "الميثمات" التي تستوجب بعض التوضيحات السلالية والعاهات التي لازمتها[2] .ونقدم في ما يلي جدولا يقترحه◆ "ستراوس" للوحدات الأسطورية موزعة على أعمدة:

---

[1] كلود ليفي شتراوس، الأسطورة والمعنى، تر.صبحي حديدي، دار الحوار للنشر، ط.1، اللاذقية، 1985، ص.43 .

* تستمد أسطورة أوديب اسمها من الأساطير اليونانية القديمة، حيث كان أوديب طفلا لأحد الملوك وتكهن المنجمون أنه سيقتل أباه حين يكبر فنبذه الملك في العراء، ولما كبر التقى بالملك وتنازعا على أمر ما فقتله دون أن يعرف أنه أبوه ثم دخل المدينة وتزوج ملكتها وهي أمه دون علم بذلك.

** تعد أسطورة أوديب الأسطورة المثال في الثقافة الغربية، بحيث نلاحظ مناهج شتى طبقت أفكارها على هذه الأسطورة، مثلما فعل التحليل النفسي، والماركسية، والنقد الأدبي في كثير من اتجاهاته، لكون أسطورة أوديب وردت مبنية بناء محكما لا مفككا بخلاف بعض الأساطير.

[2] ينظر: كلود ليفي ستروس، الإناسة البنيانية، تر.حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط.1، 1995، ص.234 .

◆ يعد هذا التحليل المقترح من الناحية التاريخية أول تحليل، ومن الناحية المنهجية التطبيق الذي يؤسس لمنهج الأنثروبولوجية البنوية.

قدموس يبحث عن أخته أوروبا التي اختطفها زوس			
		قدموس يقتل التنين	
	السبارتوي* يبيدون بعضهم بعضا		
			لابداكوس(والد لايوس):"أعرج"؟
	أوديب يقتل أباه لايوس		
			لايوس(والد أوديب) "أعسر"؟
		أوديب يقضي على السفنكس**	
أوديب يتزوج أمه جوكاست			
	إيتيوكل يقتل أخاه بولينيس		أدويب: "ذو قدم متورمة"؟
أنتيجون تدفن أخاها بولينيس منتهكة بذلك أحد المحرمات			

---

* تزعم الأساطير اليونانية أنها مخلوقات خرجت من ضرس التنين.

** السفينكس اليوناني قسم منه امرأة وقسم طير وقسم أسد أرسلته هيرا ليجلب الوباء على طيبة عقابا للمدينة على تصرفات لايوس .وكان السفينكس يطرح لغزا فإن لم يحله المرء ألقاه من أعالي الصخرة. وأعلن كريون أنه يقدم التاج وأخته جوكاست لكل من يخلص المدينة من هذا الغول وقد حل أوديب اللغز، فقتل السفينكس نفسه على الفور.ينظر. ماكس شابيرو، رودا هندريكس، معجم الأساطير، تر.حنا عبود، دار علاء الدين، دمشق، ط.3، 2008.

هكذا تقطع الأسطورة إلى وحدات صغرى، وترتب في جدول ذي بعدين، لتستخرج التقابلات الهامة ذات الدلالة التي يفترض بالأسطورة أن تدور حولها. فإذا كان لنا أن نروي الأسطورة، نقرأ وحداتها الصغرى (الميثيمات) من اليمين إلى اليسار، ومن أعلى إلى أسفل. وهي القراءة التعاقبية. فتصبح أسطورة "أوديب" على النحو التالي :

قدموس يبحث عن أخته أوروبا التي اختطفها زوس. قدموس يقتل التنين، السبارتوري يبيدون بعضهم بعضا، لابداكوس (والد لايوس) "أعرج". أوديب يقتل أباه لايوس. لايوس (والد أوديب) "أعسر"؟. أدويب يقضي على السفنكس. أوديب يتزوج أمه جوكاست. أوديب: "ذو قدم متورمة" ؟، إيتيوكل يقتل أخاه بولينيس. أنتيجون تدفن أخاها بولينيس منتهكة بذلك أحد المحرمات.

لكن إذ أردنا فهم الأسطورة، فإن البناء العمودي (من أعلى إلى أسفل) يفقد قيمته الوظيفية، وتقرأ الميثمات من اليمين إلى اليسار، عمودا تلو الآخر، ونتناول العمود بوصفه كلا متكاملا[1]، وهي القراءة الآنية، أو القراءة البنوية. فتكون جميع العلاقات المجموعة ضمن عمود واحد تقدم فرضيا ميزة مشتركة ينبغي إبرازها. هكذا تتعلق الأحداث التي جمعت **العمود الأول** بأقرباء الدم، تربطهم علاقات قرابية بولغ في تقديرها. ونختصر **العمود الثاني** في علاقات قرابية بخست قيمتها.

العمود الثالث يتعلق بصنف من الوحوش (كائنات غير إنسانية)، ومصارعتها لإبادتها فالتنين وحش جوفي يعيش في باطن الأرض، مما يستلزم القضاء عليه، كي "يولد البشر من جوف الأرض". أما السفنكس (أبو الهول) مخلوق غير إنساني، يسعى في إلغاء ضحاياه البشرية من الوجود.

.بما أن الوحشين انهزما على يد البشر، تكون السمة المشتركة للعمود الثالث تكمن في "نفي التولد الذاتي للإنسان من الأرض موطنه الأصلي".

يقتضي إعادة بناء الأسطورة، أن تكون سياقا كليا للدوال الواردة فيها، بحيث لا تكون مدلولات كل اسم مثلا على حدة*، وإنما تشرك فيما بينها بنية مشتركة هي "دلالتها"

---

[1] ينظر: كلود ليفي ستروس، الإناسة البنيانية، المرجع السابق، ص.235 .

* يخالف "ستراوس" هنا الألسنيين الذين يرون أن أسماء الأعلام يجب أن تؤخذ في سياقها لتفهم ، لكن ستراوس يرى أسماء الأعلام تقع تحديدا خارج أي سياق.

فيكون بين كل من "لابداكوس" و "لايوس" و "أوديب" دلالة مشتركة، هي "صعوبة المشي بصورة سليمة"، وهذه دلالة **العمود الرابع**. وهنا يستعين "ستراوس" بأساطير الهنود التي تصور البشر الذين ولدوا من الأرض، يمثلون في صورة من لا يحسن المشي. وهي ولادات تصور إما "عرجاء" أو "بقدم مجروحة، أو مضرجة، أو رخوة" أو يولد أصحابها "مترنحين إلى الأمام أو جانبا".

بعد قراءة الجدول قراءة عمودية، يعود "ستراوس"[1] لإيجاد علاقات بين أعمدة الجدول فيقرر* أن الصلة بين العمود الثالث والعمود الرابع، هي الصلة نفسها بين الأول والثاني، بتأكيد على أن العلاقتين المتناقضتين متماهيتان، باعتبار أن كلا منهما متناقضة مع نفسها، شأنها شأن الأخرى. وبذلك نكون قد تجاوزنا استحالة الربط بين مجموعة من العلاقات.

ينتج على هذا النحو، أن المعنى في أسطورة "أوديب" "علائقي"، فالإفراط في تقدير صلات الرحم، يكون من التفريط أو الاستهانة في تقديرها، على نحو ما يكون الجهد المبذول في سبيل التخلّي عن عقيدة التولّد الذاتي من استحالة تحقيق هذا التخلّي.

لكن ما هي دلالة هذه الأسطورة؟ أو ما هي الوظيفة التي تقوم بها أسطورة أوديب؟ وما هي الإشكالية أو التناقض الذي يعذب الإنسان ويريد أن يتحرر منه عن طريق هذه الأسطورة؟

دلالة هذه الأسطورة -كما يقول ليفي ستراوس -"عن الاستحالة التي يقع فيها مجتمع ينادي بانتماء الإنسان إلى الأرض مثل النبات، ويستحيل عليه الانتقال من هذه النظرية إلى الاعتراف بالواقع، بأنّ "كلاًّ منا قد وُلِدَ في حقيقة الأمر من اقتران رجل بامرأة"[2]. وهو المشكل الأصلي ؟ وبين المشكل المشتق: "هل يولد الشخص من ذاته أم يولد من الآخر" ؟

تلك هي الصعوبة التي واجهها الإنسان في نظر ستراوس. وقد استطاعت الأسطورة أن تمد الإنسان بأداة منطقية تسمح له بحل تلك الإشكالية، وتتمثل هذه الأداة في إيصال جسر بين المشكلتين.

وهكذا يصبح لأسطورة أوديب"معنى"، لأنها عملت - ولو عن طريق الوهم- للتخفيف من هذا التناقض الذي يعيشه الإنسان.

---

[1] كلود ليفي ستروس، الإناسة البنيانية، المرجع السابق، ص.235 .

* لم يوضح "ستراوس" طبيعة هذه العلاقة أو يبين كيفيتها.

[2] المرجع السابق، ص.236 .

❶.3.تأويل الأسطورة:

رأينا كيف "يقرر ستراوس أن الثنائية والتقابل والتغاير والتوازي، سواء أكانت ظاهرة أم محتجبة هي المعطيات الأساسية، والمباشرة للحقيقة الاجتماعية،كما أنها نقطة البدء لكل محاولة للتفسير"[1]، تجعل من الأسطورة بنية دالة من خلال العلاقات التي تبنى بين عناصرها التكوينية، رأسيا وأفقيا، عبر مفاهيم إجرائية تحولت إلى عناصر تكوينية منهجية، مثل"حزم العلاقات"و"القيمة الدلالية"و"الثنائيات الضدية"و"التحولات"و"الوحدات التكوينية"و"الوحدات الأولية"، لتحديد معناها عبر المنظور النسقي"هذا المعنى الذي تنتجه علاقة الدوال بالمدلولات فتشكل منه دالولا أو دلالة نابعة من مسعى أساسي في فكر شتراوس وهو صياغة مفاهيم جديدة لتفسير العالم انطلاقا من التقابل البنيوي للأسطورة"[2]، وكان ذلك في سياق نزعته الإنسانية التي افترضت وجود أبنية عقلية كلية قارة وراء الظواهر المتغيرة، أو التجليات المختلفة. وهي نزعة فتحت الطريق إلى فهم جديد للثقافات البعيدة عن المركز، ومحاولة البحث عن بنياتها، وأعادت الاعتبار لثقافة وصفت بالدونية* استحقت بأنثروبولوجيته البنوية الكشف عن أنساقها، في دائرة متكافئة العناصر من تنوع العقل الكلي.

ولعل المقام لا يسمح بالحديث عن كل ما تطرق إليه "ستراوس" بشأن الأسطورة. فالهدف من عرض أفكاره، هو الكشف عن تجديده لتحليل نسق الأسطورة الذي يبحث في دلالتها، انطلاقا من طرحه للإشكالية العامة لمقروئية الأسطورة، ومحاولته وضع مسرد بالإجراءات الخاصة بذلك، يلخصها "أ.ج.غريماس" A.J.Greimas في ثلاث:

1- إن نظرية الدلالة التي تهتم بقراءة الأساطير، عليها ألا تتقيد بتأويل ملفوظات بعينها ويتحتم عليها التعامل مع مقاطع séquances، أو متواليات منفصلة في محكيات.

2- إن وصف الأساطير لا يبيح لإبعاد أي مرجع من السياق، ويحملنا على استعمال الأخبار، والمعلومات الخارج نصية، دون أن يكون لذلك تأثير على التواتر السردي بحيث يجعله مستحيلا.

---

[1] أحمد ديب شعبو، في نقد الفكر الأسطوري والرمزي، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط.1، 2006، ص.30 .

[2] عمرو عيلان، البنية الأسطورية عند كلود ليفي شتراوس، جريدة الأسبوع الأدبي، العدد.1029، 2006/11/4 .

* من المؤكد أنه قد تم إعادة الاعتبار إلى ما أطلق عليه – طويلا – «اسم العقل البدائي» مع كلود ليفي ستراوس الذي لم يرَ فارقًا جذريًا بين ما أطلق عليه أسلافه «العقل البدائي» مقابل «العقل المتحضّر» .

3- وأخيرا، فإن الذات المتكلمة (أي القارئ)، لا يمكن اعتبارها ثابتة في التواصل الأساطيري، لأن هذا يتجاوز حدود مقولة الوعيV.Sاللاوعي، وأن موضوع الوصف يتموقع في مستوى تلقي القارئ المتغير[1] lecteur variable .

وفي هذا السياق يرى غريماس، أننا ملزمون بالانطلاق لا من نظرية دلالية مؤسسة، ولكن من مجموع الأحداث الموصوفة، والمفاهيم المنجزة بواسطة دارس الأساطير، وعليه فإن كل وصف للأسطورة وفق تصور "ستراوس"، يجب أن يهتم بثلاثة عناصر أساسية هي:

1. البنية أو الهيكل Armateur.
2. السنن/الشفرة Code.
3. الرسالة le message.

ويبقى بعد ذلك -كما يقول غريماس - الكيفية التي تترجم من خلالها هذه العناصر في إطار نظرية دلالية، والمكانة التي يمكن أن نمنحها لكل منها في تأويل المحكي الأساطيري[2].

ولا مناص من القول أن ما قام به "ستراوس" يشكل إضافة نوعية إلى الحقل السيميائي الذي يكاشف علاقة المعنى بالأسطورة، واقعا ودلالة، من خلال تأسيس نظرية دلالية تنطلق من الإشكالية العامة لمقروئية الأسطورة، وإعادة صوغ قوانين عامة تجانب التصورات التقليدية لحركية الأسطورة التاريخية، وتفسيراتها الأنثروبولوجية، ومن خلال التركيز على المنظومة الرمزية التي توحي بواقع الأسطورة، وبنيتها التي تضفي عليها معنى، بوصفها توضيحا لصورتها المعقولية في العلاقات الاجتماعية، والسير الوظائفي لهذه المنظومة من العلاقات اللاشعورية. الأمر الذي يستدعي النظر -في المبحث التالي-في الكشف عن القيم الدلالية التي تضفيها الرموز على الإنسان، وفي كشف المنظومة الرمزية المستخدمة في الأساطير عن فكره الواعي واللاواعي في سياق اشتغال الدال الأساطيري في علاقته بالمدلول.

---

[1] A.J.Greimas, Elément pour une théorie de L'interprétation du récits mythique, communication nº 8, seuil, 1966, p.28 .

[2] Ibid, p.28-29 .

❷.النسق الرمزي للأسطورة.

- ❷.1.الصيغة الرمزية.
- ❷.2.رمزية كاسيرر.
  - ❷.1.2.مفهوم الرمز.
  - ❷.2.2.الأسطورة شكل رمزي.
- ❷.3.اللغة والأسطورة.
  - ❷.1.3.الوجود والذات.
  - ❷.2.3.ثنائية الخير والشر.
  - ❷.3.3.قيمة اللغة والأسطورة.
  - ❷.4.3.الأسطورة إدراك خاطئ للغة.
  - ❷.5.3.الأسطورة مرض اللغة.

❷.النسق الرمزي للأسطورة:

❷.1.الصيغة الرمزية:

كل من الأسطورة واللغة رمزي، أو على درجة ما من الرمزية. والرمز يبدأ من الواقع المادي فيتجاوزه لتصبح اللغة أكثر ارتفاعا عن تخوم ذلك الواقع وتفصيلاته، حيث تقوم فيها علاقات جديدة بدل علاقاتها الطبيعية والسكونية، فتضع حدا لذلك التوازن الدقيق الذي يساوي بين الدال والمدلول داخل العلامة اللغوية، إلى حد يشحنها فيه الرمز بطاقة دلالية تعيد إنتاج المعنى.

صار تناول اللغة لدى الشاعر في توظيفه للرمز لا يعني اللغة بمفهومها التجريدي بل يعني أنها مشروطة بالممارسة والاستعمال، وفيها تتجلى أصالة الشاعر باستفادته من النظام الرمزي السائد في حياته، ومن مبتكرات الرموز الإنسانية كلها، بشكل يجعله يكتشفها ويعيد اكتشافها في كل زمان ومكان.

إن "الوظيفة الرمزية التي تعامل معها الشاعر المعاصر تكمن في الصراع القائم بين وجود الشاعر وعالمه الداخلي ضمن حركة فعل درامي.. يسعى الشاعر إلى تحقيقه في صورة رموز وأساطير، سعيا منه إلى محاولة إمكان وجود مسلك متألق يحدد به وجوده في الحياة"[1] لذا حاولت لغة النص الشعري أن تكون مشحونة بالإيحاء الرمزي والأسطوري في أدبيات الحداثة الشعرية، وظلت دائما تقوم في حركية الشعر التاريخية حركات[*] حطمت قوالب اللغة الجامدة.

حاول الشعراء الرمزيون أن يعبروا عن سر الوجود، وعن عالم الأفكار والمشاعر وعن طبيعة المعاناة الشعرية باستخدام الرموز، إذ كانوا يدعون إلى قيام شعر يستطيع أن يوحي بحياة الشاعر الداخلية، ويجعل مما يرونه في العالم رمزا للحياة النفسية ولـ"مشاعر وأفكار كما لو أن الموضوع يتعلق بملاحظات حسية، أو حوادث في العالم الخارجي"[2] ، وكانوا يوقنون بأن ذلك ممكن بفضل الخصائص السرية التي تتمتع بها الكلمات، وعلى إمكان استخدامها كرموز.

---

[1] عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، مرجع سابق، ص.105.

[*] قام الرومانسيون بدور الريادة في استخدام الرمز، ثم أكمل الرمزيون بقيادة "مالارمي" وصولا إلى "إليوت" في قصيدة "الأرض الخراب".

[2] إريش فروم، الحكايات والأساطير والأحلام، مدخل إلى فهم لغة منسية، تر.صلاح حاتم، ط.1، 1990، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ص.14 .

غير أنه ينبغي الإشارة إلى أن "صناعة الرمز الشعري غير قاصرة بطبيعة الحال على هذا المذهب الرمزي ذي الخصائص المكثفة، والتقنيات المعقدة في تكوين الرموز وتوظيفها بحيث تمثل الإستراتيجية لمجموع أدوات التغير الأخرى"[1] فليست المعادلة الرمزية كامنة بالضرورة في طبيعة الواقع الموضوعي، بشكل يجعل جميع البشر يكتشفونها بصيغة متطابقة، أو واحدة فالحياة تتألف من مفاهيم رمزية مشتركة، ويبقى إسهام الإنسان مع أعضاء جماعته أو مجتمعه في النظام الرمزي فاعلا ومتجددا.

لذلك يمكن القول أن العمل الترميزي الذي يمارس في الأسطورة، لا يهدف إلى تسمية عالم معروف من قبل بقدر ما يسعى إلى إنتاج شروط معرفته نفسها، فـ"الصيغة الرمزية لا تميز نوعا محددا من العلامات، ولا طريقة معينة في إنتاج العلامة، بل لا تميز إلا طريقة إنتاج وتأويل نصية"[2]، والرمز لا يسمح بتحديد نواة قارة، أو ثابتة من المفاهيم، أو خاصيات الأشياء الطبيعية المادية، أو في سياق الهوية بين الأسماء ومسمياتها حتى وإن كانت عامة، فهو ليس لفظا من اللغة العادية مثلما هو الحال بالنسبة للعلامة.

❷.2.رمزية كاسيرر:

❷.1.2.مفهوم الرمز:

يميز "إرنست كاسيرر"Ernest Cassirer بين الرموز التي تنتمي إلى عالم الطبيعة والعلامات التي تنتمي إلى الثقافة فتصبح رموزا، ومداخل خاصة لفهم الإنسان. ومن هنا نجد أنفسنا ملزمين بأن نقترب من مفهوم* ممكن للرمز، مع التسليم مبدئيا أنه من الفهم المخل إذا نحن نظرنا إلى الرموز على أنها مجموعة أو فرع من العلامات، على نحو ما دأبت عليه السيميائيات في فجر ميلادها، وهي تحاول أن تميز بين العلامات والرموز.

يعرف "ش.س.بورس" الرمز على أنه "كل علامة تشير إلى الموضوع الذي تعبر عنه عبر عرف غالبا ما يقترن بالأفكار العامة التي تدفع إلى ربط الرمز بموضوعه. فالرمز إذن نمط أو عرف، أي أنه العلامة العرفية، وهو ليس عاما في ذاته وحسب وإنما الموضوع الذي يشير إليه

---

[1] صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط.1، 1995، ص.80 .

[2] أمبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، مرجع سابق، ص.337 .

* مشكلة تعريف الرمز تبقى معلقة، فثمة فروع عديدة تدعي أنها الأقرب إلى تفسيره كعلم النفس والأنتروبولوجيا وعلم اللغة والنقد وغيرها.

يتميز بطبيعة عامة"[1]. غير أن المدلول الواسع الذي يمكن أن نعطيه للرمز، هو الذي منحه إليه "كاسيرر" بأن يعني "بنيات التجربة الإنسانية المتوفرة على قانون ثقافي، والقادرة على ربط أعضاء الجماعة فيما بينهم، والذين يعترفون بهذه الرموز كقواعد لسلوكهم"[2]، فهو لا يرى في الرمز مجرد علامة من العلامات التي تشير إلى بعض المعاني، أو الأفكار أو التصورات، بل هو شبكة معقدة من الأشكال أو الصور التي تعبر عن مشاعر الإنسان ومعتقداته.

يحاول "كاسيرر" أن يجد في الرمز مفتاحا لفهم طبيعة الإنسان من خلال اهتمامها بالأشكال اللغوية أو الفنية أو الميثيولوجية، والتي تمثل وسيطا رمزيا يواجه به الإنسان الكون وما حوله، لتضحى هذه الأشكال عبر السنين نتاج تفاعل بين عالم الإنسان، وعالم الواقع. وهنا تلتقي كافة الأشكال الرمزية، سواء أتمثلت في اللغة أم في الأسطورة أم في الفن، وكلها تنضوي تحت الدائرة الإنسانية. أما الاختلاف بين عناصر هذا النسيج الرمزي لا يعدو أن يكون تنويعا داخل النسق الرمزي العام.

يرتقي مبدأ الرمزية لدى "كاسيرر" إلى أن يترله مترلة كبيرة في فلسفة الأشكال الرمزية ليطاول العلم برمته. ولعل هذا ما حدا بـ"بول ريكور" "Paul Ricœur" أن ينتقد مفهوم الرمز عند "كاسيرر"، حيث اعترض على ما اعتبره الاستعمال الواسع للرمز، مبينا أن مفهوم الوظيفة الرمزية مفهوم واسع جدا، بما أنها تتناسب ومفهوم التوسط الذي بواسطته يقوم الفكر بعملية بناء مدركاته وخطاباته"[3].

❷.2.2.الأسطورة شكل رمزي:

تحاول رمزية "كاسيرر" مقاربة النسقية المفتوحة على الفهم والتأويل، وتقوم على مجموعة من المنطلقات الفلسفية الخاصة بطبيعة الإنسان، في تمييزها عن طبيعة النوع الحيواني ذلك "أن الإنسان يتميز عن كل نوع حيواني بما يمكن تسميته بالنسق الرمزي"[4]، ومن هنا وصف الإنسان بكونه "حيوانا رامزا".

---

[1] سيزا قاسم ونصر أبو زيد، مدخل إلى السيميوطيقا، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط.2، 1996، ص.142 .

[2] E.Cassirer, Logique des sciences de la culture, cinq études, trad.Jean Carro et Joël Gaubert, Paris, éd.Cerf, 1991, p.92 .

[3] Paul Ricœur, de l'interprétation, Essai sur Freud, éd.Paris, 1965, p.19 .

[4] Ernest Cassirer, Essai sur l'homme, éd. Minuit, paris, 1975, p. 43 .

فالإنسان يعي العالم عبر شبكة من الرموز اللامتناهية: فكل ما يعرفه الإنسان عن الواقع هو مقادير ومعايير ودوال... أي رموز أو شبكة رمزية. وتصبح الأسطورة ضمن الأشكال الرمزية التي تعبر بها عن فكر هذا الإنسان. بل إن أصل الأشكال النظرية من الثقافة لها جذور في الوعي الأسطوري. وعلى هذا المبدأ، فإن دراسة الإنسان تصبح قائمة على أساس دراسة هذه الرموز.

هذا المكسب من شأنه أن يغير مجموع الحياة الإنسانية، فالإنسان لا يحيا فقط في واقع جد شاسع، وإنما يحيا إذا صح القول في "بعد" جديد للواقع، أو بعبارة أخرى، لا يحيا في عالم مادي خالص، وإنما يحيا في عالم رمزي. وما اللغة والأسطورة إلا عناصر من هذا العالم و بهما استطاع الإنسان -مع الوحدات الأخرى للنسيج الرمزي- أن يعبر عن الواقع الطبيعي أو العالم المادي، بلغة الواقع الاجتماعي البشري، في غنى وتنوع أشكاله الثقافية. ومن هنا يرى "كاسيرر" ضرورة تعريف الإنسان بوصفه حيوانا رامزا animal symbolique إذ لم يعد العقل يتسع ليشمل"فيض المعنى"، والسيولة الرمزية التي تتولد عن الثراء الثقافي الذي يولد فيه الإنسان ويعيش في وسطه.

إن الإنسان وحده من يقدر على استعمال الرمز، واستخدام اللغة كوسيلة للتعبير والتفاهم مع غيره، والتواصل عبر أنماط من السلوك، تتألف من رموز اصطلح عليها المجتمع الإنساني. وتكمن قيمة الرمز لدى الإنسان، في أنه يستطيع أن يستدعي الموضوعات الغائبة والغائرة في الزمان والمكان، بواسطة استبدالات مختلفة، مثل الخطاطات والصور، والمفاهيم والصور الذهنية وما إلى ذلك.

استنادا إلى هذا المبدأ يميز"كاسيرر" بين العلامات الطبيعية التي تنتمي إلى العالم الطبيعي وتنطلق في الغالب من ردود فعل عضوية، وتقوم بدور عملي، وبين الرموز التي تنتسب إلى عالم الإنسان، وتقوم بدور المؤشر، فهي ذات طابع وظيفي[1].

إن فلسفة الأشكال الرمزية تنطلق من الافتراض القائل بأنه إذا وجد تعريف لطبيعة الإنسان أو "جوهره"، فإن هذه الطبيعة ينبغي أن تفهم باعتبارها تعريفا وظيفيا، لا تعريفا ماديا. لأنها تتصل بجوهر المعنى، وانتماؤها إلى فضاء المعنى (الفضاء الإنساني) يعود إلى "مبدأ الرمزية" الذي يساعد الإنسان على عملية الإبداع الثقافي، وإنتاج الأنساق السيميائية الدالة، طبقا

---

[1] E. Cassirer, Essai sur l'homme, p.53-54 .

للخصيصة الشاملة لكل إبداع ثقافي تارة، وتجاوز ضرورات العوالم المادية التي تجسد به تارة أخرى.

من هنا عمل "كاسيرر" على التمييز والتخصيص، مؤكدا على أن الرمز كلي وحركي في حين أن العلامة مخصوصة وثابتة، متخذا من اللغة مثالا، فللعلامة طابع مادي وثابت في حين أن الرمز له طابع روحي وحركي، وله ثلاث وظائف، هي: الوظيفة التعبيرية والتصويرية أو التمثيلية والدلالية[1].

❷.3.اللغة والأسطورة:

الواقع أن "كاسيرر" ظل تحت سحر الأساطير ولغاتها الرمزية. ومن هذا التصور أقبل "كاسيرر" على دراسة العلاقة بين اللغة والأسطورة، وتحديدا تحليل الآلهة، بل إن اللغة تغدو لديه سبيلا لاستكشاف أسرار العالم، ومن ثم إعادة صوغ لمعرفتنا بهذا العالم الذي يدفع الإنسان إلى التفاعل معه، سواء بتمثله أو إعادة بنائه، على نحو يحتفظ به النشاط الفكري بشيء من الخصوصية، لكونه حقلا من حقول التأمل[2]، ولا سيما أن بعض أشكال العالم حين تنتقل إلى اللغة تنفصل عن بعض مكوناتها، وعناصرها الأولى، فتكتسب خواصا جديدة لا يمكن معرفتها إلا ضمن أفق اللغة التي تتشكل فيها.

اللغة عند "كاسيرر" في كتابه "اللغة والأسطورة" تعبر عن تصور الإنسان في شكلين مختلفين، وتبلغ عملية التصور دائما أوجها في التعبير الرمزي، لأن التصور لا يثبت ولا يحتفظ به إلا حين يتجسد في رمز. بمعنى آخر يوضح "كاسيرر" أن دراسة الأشكال الرمزية تقدم مفتاحا لأشكال التصور الإنساني، وعلى ذلك فإن تكوين الأشكال الرمزية سواء أكانت لفظية أو فنية.. أو أي نمط من أنماط التعبير هو ملحمة العقل. وتشير أغلب الدلائل إلى أن أغلب هذه الأنماط على ما يبدو تتمثل في اللغة والأسطورة، وكلاهما يعود إلى عصر ما قبل التاريخ، ولذا لا يمكن التحقق من عمر أي منهما، وإن كانت هناك أسباب كثيرة لدى "كاسيرر" تدعوه لأن يعتقد بأن اللغة والأسطورة توأمين.

---

[1] Essai sur l'homme,Op.cit, p.97.

[2] Ernest Cassirer, La philosophie des formes symboliques, tr Ole. Hansen-Love et J.Lacoste, éd. Minuit, Paris, T1,1972, p.27 .

ذلك ما دفع "كاسيرر" إلى العناية باللغة وقواعد الفكر. وكل الدراسات الميثولوجية التي تغفل عامل اللغة، ستخطئ لا محالة طريقها إلى تحقيق مقاصدها، وما تتوخاه من أهدافها. فإذا كنا نتعرف إلى الشكل الخارجي للتفكير، فالميثولوجية تشكل الظل القاتم الذي تلقيه اللغة على التفكير، ومن غير اليسير أن يزول بسهولة. ويستخرج من ذلك لغزا يكمن في وجوب ظهور هذا الظل دائما في هالة نوره الخاص، وانطوائه على عنفوان، وفاعلية إيجابية خاصة، تميل إلى طمس ما يسمى في العادة بواقعية الأشياء المباشرة، وهكذا تشحب ثروة الخبرة التجريبية الحسية أمامه وتتضاءل.

وبالخروج من دائرة هذه النظريات يعود "كاسيرر" إلى التأكيد أن التجربة البدائية نفسها مشبعة بخيال الأسطورة، ومشحونة بأجوائها. والإنسان لا يعيش مع موضوعاته إلا بقدر ما يعيش مع هذه الأشكال، فهو يكشف الواقع أمام نفسه، ويكشف نفسه أمام الواقع، بحيث يدع نفسه والبيئة يدخلان في هذا الوسط المرن الذي لا يحتك فيه الطرفان فحسب، بل ينصهران بعضهما ببعض، لأن الأسطورة تمارس سلطتها على اللغة، واللغة بدورها تصبح حاملا لهذا النشاط الروحي والميثولوجي، وتاليا تتحول إلى نسيج متراكم ومعقد من الرموز، ومن هذه الوجهة فالأسطورة مثل الفن واللغة والمعرفة، تتحول إلى رموز[1]، ومن ثم إلى أشكال سيميائية تتفاوت درجة بساطتها وتعقيدها..

❷.1.3.الوجود والذات:

ليست اللغة خاصية فحسب، بل هي علامة مميزة للوجود الإنساني. وقد ذهب "إرنست كاسيرر" إلى حد القول بأن اللغة والإبداعات الرمزية عامة قد خلقت عالما رمزيا، متوسطا بين الإنسان والعالم المادي، بحيث أصبح إدراك العالم الواقعي مستحيلا بغير التحويلات التي يخضعه لها العالم الرمزي.

يبرز "كاسيرر" أهمية اللغة في تكوين الأساطير، مع حرصه على تبيان ارتقاء الأفكار الدينية، على نحو يماثل تشكيل الأساطير اللغوية، منبها إلى ما سماه بسحر اللغة، أو مبدأ الكلمة أي التطابق بين الدال والمدلول والكلمة والشيء في الاستعمال الأسطوري، معتبرا أن التماهي

---

[1] Ernest Cassirer, Langage et Mythes, trad.Ole.hanssen-Love, éd. Minuit, Paris, 1973, p.12 .

الجوهري بين الكلمة وما تدل عليه، يتضح بجلاء إذا نظرنا إليه من زاوية ذاتية، لا من النطق الموضوعي، ففي الفكر الأسطوري حالما يتم النطق باسم الشيء يكون الشيء قد حضر بذاته.

حين بحث "كاسيرر" الأطوار المتعاقبة للفكر الديني، وجد أن هذه الأطوار تستهدي باللغة وتتبع خطاها، ثم يخلص من ذلك إلى القول بأن العمق الروحي للغة وقوتها، يبدو جليا في حقيقة أن الكلام نفسه، هو الذي يمهد الطريق للخطوة الأخيرة التي يسمو بها هو نفسه ويتمثل هذا الإنجاز الصعب والأخص عن طريق مفهومين أساسين قائمين على اللغة، وهما مفهوم الوجود ومفهوم الذات. ويبدو أن كلا من هذين المفهومين ينتمي في دلالته الكاملة إلى تطور متأخر نسبي للغة، إذ أنهما يكشفان من خلال أشكالهما النحوية عن آثار المصاعب التي واجهها التعبير اللفظي بسبب هذه المفاهيم، و لم يستطع السيطرة عليها إلا بدرجات بطيئة.

إن الإنسان -بحسب كاسيرر- قبل أن يكتشف بكثير الشكل السياسي للتنظيم الاجتماعي (أي الدولة) كان قد حاول تنظيم مشاعره ورغباته وأفكاره. وهذه التنظيمات والتنسيقات متضمنة في "الأسطورة واللغة"، وهي الأشكال الرمزية. إن الخاصية المهيمنة للإنسان، وملمحه المميز ليس هو جوهره الميتافيزيقي، وإنما هو نتاجه، إن هذا النتاج ونسق أنشطته هو الذي يعرف دائرة الإنسانية ويحددها.

وهنا نرى الأسطورة تتقاسم مع سلسلة من الأنظمة التي تشكل في مجموعها أجزاء هامة من عالم الإنسان، ونتاجه الرمزي، أو باعتبارها "بنية رمزية نموذجية قد تتجسم في خطاب يقول الحقيقة بلغته وفي لغته دون سواها (...) لأنه خطاب يسعى إلى تحقيق وحدة الإنسان مع الأشياء ومع العالم"[1]، وهي وحدة تبدو في حقيقة الأمر توحيدا بين الوجود المطلق والشعور، في الوعي الإنساني الرامز. والحقيقة لا تدرك من جهة الوجود المطلق وحده ولا من الشعور وحده، وإنما تدرك باتحادهما، ذلك أن الرمز الأسطوري تركيب جمالي يجمع بين الصيرورة والكينونة، صيرورة المظهر الحسي الذي يعبر الرمز عنه بالنشاط التخيلي المتمثل في الصور والإشارات المجازية، وكينونة الأشياء بتسميتها على ما هي عليه، بالتوغل في لبابها وأساسها الأول.

---

[1] E. Cassirer, La Philosophie des formes symboliques, Op.Cit, p. 08 .

❷.2.3.ثنائية الخير والشر:

يشير "كاسيرر" إلى أن الرباط الأصلي بين الوعي اللغوي والوعي الأسطوري، يجري التعبير عنه في أن جميع البنى اللفظية تبدو أيضا ككيانات أسطورية أسبغت عليها كيانات أسطورية دينية، والواقع أن الكلمة تصبح نوعا من القوة الأولية التي يتولد فيها الوجود بأسره.

في هذه الحالة يظهر ما أسماه كاسيرر بسحر الكلمة، حيث يمكن العثور على هذا الموقف السامي للكلمة في جميع نشآت الكون الأسطورية، بقدر إمكانية متابعتها، والرجوع إلى بدايتها. إلى ذلك يقول عن الأديان التي تقوم صورها عن العالم، ونشأة الكون تستند في الجوهر على مقابلة أخلاقية أساسية، هي ثنائية الخير والشر. إذ توفر الكلمة المنطوقة لقوة مبدئية، يتم بفاعليتها وحدها تحويل العماء إلى كون أخلاقي- ديني. ثم يعمد كاسيرر إلى الحديث عن قوة الاستعارة، مشيرا إلى أن هناك تداخلا بين الفكر الأسطوري واللفظي. فهما يتضافران في جميع الطرق، ومع ذلك لا يمكن أن نفهم أن الأسطورة واللغة تخضعان لقوانين الارتقاء نفسها، غير أنهما يشتركان في الوظيفة، والمبادئ التي تعملان وفقها.

مهما اختلفت محتويات الأسطورة واللغة اختلافا شاسعا، فإن الشكل نفسه من التصور العقلي هو الذي يعمل في كلتيهما، وهذا الشكل هو ما يمكن للمرء أن يسميه التفكير الاستعاري، وطبيعة الاستعارة معناها هو ما ينبغي أن نبدأ به إذا أردنا أن نجد وحدة العالم اللفظي والأسطوري من ناحية، واختلافهما من ناحية أخرى. ولذلك كثيرا ما يشار إلى أن الرابطة العقلية بين اللغة والأسطورة هي الاستعارة.

❷.3.3.قيمة اللغة والأسطورة:

يتضح أن "كاسيرر" لا يريد إيلاء اللغة الأولوية على الأسطورة، أو الأسطورة على اللغة بل يريد تجاوز هذا السؤال الزائف بغية التوصل إلى الآليات الضمنية لكلتيهما، وهذا يتكشف في نقده النظريات التي تعتبر الأسطورة أساس اللغة، وكذا النظريات التي ترى اللغة أساس الأسطورة*.

يدلف "كاسيرر" إلى استعراض مكانة اللغة والأسطورة في نموذج الثقافة الإنسانية

---

* قد سبق "إيزنير" Usener "كاسيرر" إلى معالجة "أسماء الآلهة" مقتفيا أثر "كراتيل" Cratyle في إثارة موضوع نشأة اللغة وأصلها، وماله صلة بصدق الخطاب وكذبه، وكيف تتجلى الحقيقة في اللغة؟ وهل يمكن أن تتجلى الحقيقة خارج دائرة اللغة؟ أم أن الوجود كله يقع في أسرها.

مستلهما المحاورة الأفلاطونية "فايدروس". حيث يبين كيف استطاع "فايدروس" أن يستدرج سقراط لدى مقابلته خلف بوابات المدينة على ضفاف "إليوس". ولقد صور أفلاطون هذا المشهد بالتفصيل الجميل، وأضفى عليه بهاء ورونقا لا نظير لهما تقريبا في الأوصاف الكلاسيكية للطبيعة.

ومن خلال تتبع المحاولة التي دارت بين سقراط وفايدروس، يخلص كاسيرر إلى وجود نوع من تأويل الأسطورة أحرز فيه سفسطائيو ذاك الزمن، وخطابيوه شهرة عالمية باعتباره ثمرة التعليم المهذب وذروة الروح الحضرية. ويتحدث عن رؤية بعض الفلاسفة الذين عمدوا إلى تحليل التبجيل الأسطوري – الديني للظواهر الطبيعية، كما هي حال الشمس والقمر على سبيل المثال، لا يكمن أصله النهائي في سوء تأويل الأسماء التي استعملت لهذه الموضوعات ومن أشهر هؤلاء الفلاسفة "هربرت سبنسر".

❷.4.3.الأسطورة إدراك خاطئ للغة:

كان هربرت سبنسر (1820 - 1903) Herbert Spencer ممن يرون أن التقديس الأسطوري للظواهر الطبيعية، مثل الشمس والقمر، هو ثمرة سوء تفسير للأسماء التي منحت لهذه الظواهر. وترتكز طريقة "سبنسر" في تحليل الأسطورة على أسس تجريبية، وعلى نظرية عامة في التطور، وهي ترتبط بفرضية تتعلق بأصل الأديان، وتجعل من عبادة الأسلاف المصدر الأساسي للظاهرة الدينية[1].

ويرى "سبنسر" أن استعمال الكلام المجازي، الزاخر بالتشبيهات والاستعارات وتفسيره حرفيا، هو الذي أحدث نقلة من الصور الأولى لعبادة الأسلاف إلى عبادة* الكائنات الإنسانية ثم إلى عبادة النباتات والحيوانات، حتى انتهى الأمر إلى عبادة قوى الطبيعة. فقد جرت العادة في المجتمعات البدائية، أن يسمى طفل حديث الولادة بأسماء نباتات و حيوانات ونجوم وأشياء طبيعية أخرى. فيسمى الولد ذئبا أو غرابا أو أسدا، وتسمى البنت نجمة أو قمرا، ثم حدث أن تقبل العقل البدائي هذه التسميات بمعناها الحرفي، مما جعله يتصور وجود هوية بين الشخص

---

[1] H.Spenser, The priciples of sociology, N.York, Appleton 1901, Part 1, p.285 .
نقلا عن أحمد ديب شعبو، في نقد الفكر الأسطوري والرمزي، مرجع سابق، ص.23 .

* ولكننا نعتقد اعتقادا راسخا بأن الإنسان ينبغي أن يسلم وجهه عبادة لله الواحد الأحد، ولسنا هنا مطالبين بتقديم مناظرة حجاجية وذكر الانتقادات العلمية التي تساق بخصوص عبادة الأسلاف أو النبات أو الحيوان.

واسمه.[1] وهكذا تفسر الروايات التي تحكي أصل كلمة الشمس، أو الفجر أو غير ذلك، اعتمادا على هذه الهوية، وتصبح مفهوما عقليا. وهذا الطرح قريب من الذي قدمه "ماكس ميللر" حول الأسطورة، بوصفها عرضا من أعراض المرض اللغوي.

❷ .5.3.الأسطورة مرض اللغة:

إن الأسطورة على عكس ما يعتقد، مرتبطة بوسيط اللغة وشرطها، ولعل هذه النظرة إلى اللغة وعلاقتها بالأسطورة، مختلفة تماما عن ماكس ميللر[*] Max Muller في معرض حديثة عن العلاقة بينهما، وما الأسطورة إلا أنموذج لتطور اللغة.

يؤكد ماكس ميللر ضرورة الاسترشاد في بحثنا عن الأسطورة انطلاقا من اهتمامه باللغة والكلام الإنساني، ويذهب إلى إيجاد الصيغة الملائمة لحل الإشكالية التي تطرحها علاقة الأسطورة باللغة، والمتمثلة في كون أن اللغة والأسطورة لا يتطابقان، فالتركيب اللغوي عقلاني منطقي أما البنية الأسطورية فهي فضولية مشوشة لا عقلية، ومرد ذلك كله إلى أن الأسطورة مظهر من مظاهر اللغة السلبية[2]، فاللغة يمكن أن تكون مصدرا لأوهام وأباطيل، و تعدد المعاني والمترادفات في الكلمة يدل على عراقة اللغة، ولكنه قد يؤدي إلى ظهور الجناس، وهي نقطة الضعف في اللغة، التي تمثل في الوقت ذاته الأصل التاريخي الذي انبثقت منه الأسطورة ذلك أن تسمية نفس الشيء باسمين مختلفين، قد أدى إلى انبعاث شخصيتين مختلفتين من الاسمين.

ولما كان من المستطاع رواية نفس القصص عن كليهما فلا يكون مستبعدا تصوير هاتين الشخصيتين كأخ وأخته وأب وابنه.وقد تعرض العقل البدائي لهذا اللبس أو الزيف مما جعل الأسطورة تبدو لـ"ميللر" ظاهرة مرضية سواء بأصلها أو في ماهيتها، فهي مرض يبدأ في مجال اللغة ثم ينتشر بتأثير عدوى خطيرة في جسم الحضارة الإنسانية كلها. انسجاما مع هذه النظرية يتناول "ميللر" عينات أسطورية[**] عديدة ويؤولها من خلال تركيبها اللغوي.

---

[1] H.Spenser,Op.Cit., pp.329-334 .

[*] ماكس ميللر: عالم أساطير ألماني اهتم بصفة خاصة باللغة السنسكريتية الهندية القديمة. أسهم في الدراسة المقارنة في مجالات اللغة والدين وعلم الأساطير.

[2] Max Muller, Selected essays on langage, mythologie and Religion, London, 1900 .

نقلا عن أحمد ديب شعبو، في نقد الفكر الأسطوري والرمزي، ص.22 .

[**] من ضمنها قصة طوفان دوكاليون الإغريقية التي تحكي عن خلق الجنس البشري. ينظر المرجع نفسه ص.86-87 .

يوضح "يوري سوكولوف" مصطلح "مرض اللغة" عند "ميللر" بأنه"عملية الغموض التدريجية في المعنى الأصلي للكلمات أو ما يمكن أن نسميه الآن- مستعملين الاصطلاح المقبول في اللغويات المعاصرة- بعملية تغير المعاني في اللغة"[1]. وانطلاقا من منهج اللغة المقارن فسر "ميللر" الأساطير بتلك الظاهرة التي سماها مرض اللغة، حيث يرى أن اختلاف المصطلحات وافتقارها إلى الاستقرار لابد أن ينتج عنه بمرور الزمن اضطراب في الأفكار، فينسى المعنى الأصلي للكلمات، مما يؤدي إلى ما يعرف بمرض اللغة ويحدث مفاهيم خيالية للظاهرة الطبيعية أي الأساطير.

لقد كان "ميللر" مقتنعا بفضل اهتمامه بعلوم اللغة، بأنه يستحيل فهم الأسطورة فهما صحيحا مادمنا ننظر إليها على أنها ظاهرة منعزلة، ودراسة اللغة هي الوسيلة العلمية الوحيدة لدراسة الأساطير. وفيما يلي الأسطورة اليونانية التي يستعين بها الباحثون للتدليل على هذا التفسير. تقول الأسطورة: "إن أبولون رأى الفتاة دافنيه فأعجبه جمالها، وأحبها وأخذ يتعقبها ويجدّ في مطاردتها، وهي تنفر منه وتحاول الإفلات، وكاد أبولون يصل إليها ويمسك بها في النهاية. ولكن دافنيه ابتهلت إلى الآلهة أن تخلصها من يديه، واستجابت الآلهة دعاءها فحولتها في الحال إلى شجرة من أشجار الغار.

بتحليل الأسماء الواردة في هذه الأسطورة تبعا لمنهج المدرسة اللغوية، ومعرفة معاني هذه الأسماء، نجد أن كلمة "أبولون" تدل على مذكر ومعناها الشمس، بينما تدل كلمة "دافنيه" على مؤنث ومعناها الفجر، وبذلك يصبح من السهل ومن المعقول معا، أن نرى في مطاردة "أبولون" لـ"دافنيه" تعبيرا رمزيا عن تلك الظاهرة اليومية، وهي أن الشمس تتبع في ظهورها الفجر وتدفعه أو تطرده أماما[2].

إن التفكير الأسطوري كونه مرضا لغويا لم يرق الباحثين الأنثروبولوجيين وحتى اللغويين كثيرا، وقد أدرك الكثيرون فساد هذا المنهج، إذ أدى تأويل الأساطير على أساس جناس الكلمات المستخدمة فيها إلى الإغراق في الرمزية من ناحية، وإلى العديد من التخريجات اللغوية الغربية والشاذة من ناحية ثانية، وأشاروا إلى أن هذه التخريجات اللغوية لا تصلح في كل الأحوال، و لم يجد تعليل التذكير والتأنيث تعليلا ميثولوجيا.

---

[1] ينظر: يوري سوكولوف، الفولكلور، قضاياه وتاريخه، تر.حلمي شعراوي وعبد الحميد يونس، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971، ص.73 .

[2] ينظر: إمام عبد الفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم، مكتبة مدبولي، القاهرة، د.ت، ص.0 17 .

وأشار الباحث الاسكتلندي "أندرولانج" إلى تأويل "ميللر" مطاردة الشمس (أبولون) للفجر (العذراء دافنيه) بأن الأساطير لم تنشأ عن عيب في اللغة كما ادعى "ميللر"، ولكنها نشأت بفعل تشخيص الناس للعناصر الكونية، وهي مرحلة من مراحل الفكر تتسم بالتجسيم وإسباغ الحياة على المحسوسات، والكائنات والظواهر[1].

يوجه "إرنست كاسيرر" نقدا لهذه النظرية في "الدولة والأسطورة" مفادها أنه لو صح ما ذهب إليه "ميللر" لنتج لدينا أن تاريخ الحضارة الإنسانية اعتمد على مجرد سوء الفهم وإساءة تفسيرنا للكلمات والمصطلحات وفي استخدامها، وهو اعتقاد مرفوض، لأن اللغة والأسطورة تنتميان إلى أسرة واحدة هي المعرفة الرمزية، والصلة بين اللغة والأسطورة ليست مجرد صلة وثيقة، فإن ما بينهما هو توافق فعلي، ولو تسنّا لنا فهم طبيعة هذا التوافق، فإننا سنكون قد اهتدينا إلى مفتاح العالم الأسطوري.

إن انحدار اللغة والأسطورة من أصل واحد أمر لا شك فيه[2]، لأن الإنسان يسعى عبر فعل اللغة إلى إضفاء المعنى على وجوده الخاص، عبر ما تتيحه مختلف الأنظمة الرمزية من تنوع وكثرة وتعدد، يؤدي حتما إلى إنتاج دلالات متنوعة لعالمه الذي يتسع بازدياد الفاعلية الرمزية لديه، بحيث يستحيل وجوده الإنساني إلى وجود رمزي، تحوّل بموجبه فعل الترميز إلى كيفية وجود ورؤية للواقع، تستدعي ضرورة تدخل الوسائط الرمزية المختلفة، كالأسطورة والفن واللغة.

الأسطورة تمارس سلطتها على اللغة، واللغة بدورها تصميم حامل لهذا النشاط الروحي والميثولوجي، وتتحول إلى نسيج متراكم ومعقد، ولعلهما (اللغة والأسطورة) تنبعان من فعالية عقلية تظهر في"تكثيف التجربة الحسية وفي تركيزها، وفي ألفاظ الكلام، كما في الأشكال الأسطورية تجد العملية الباطنية اكتمالها، حيث تبدو اللغة والأسطورة حلولا للتوتر، وتمثلا لدوافع ذاتية وإثارة تأخذ صورا وأشكالا موضوعية محددة"[3]، ومن هذه الوجهة فالأسطورة واللغة تتحول إلى رموز، ومن ثم إلى أشكال سيميائية تتفاوت في درجة بساطتها وتعقيدها.

تنطلق اللغة الرمزية من فكرة فحواها أن العلامة الحسية ليست تعبيرا عابرا عن الأفكار

---

[1] عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الكتاب العربي، 1968، ص.18 .

[2] أرنست كاسيرر، الدولة والأسطورة، تر.أحمد حمدي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1975، ص.34 .

[3] Ernest Cassirer, Essai sur l'homme,Op.Cit, p.88 .

بل هي عناصر أساسية لها، وهكذا تتجاوز فلسفة الأشكال الرمزية لدى كاسيرر الوظيفة التعاملية للغة، فهي ليست مجرد وعاء حامل للأفكار ومحتويات العالم الموضوعي إن في مجال العلم بعامة، وإن في مجال الثقافة بخاصة.

إن للرمز حظوة كبيرة لدى "كاسيرر"، وبالنسبة له سيكون للعالم الرمزي الجديد قيمة كبيرة في التنظيم وفق صياغة جديدة للمضامين المعيشة، ولا يكاد هذا العالم الرمز يكون إلا نسقا سيميائيا، فكل فكرة إنسانية دقيقة وجادة لا تجد سندها الثابت إلا في الرمزية وفي السيميائية*. وهنا تستطيع أن تعبر السيميائيات والرمزية عن هذا التقاطع في النظر إلى الأسطورة على أنها أكثر الأشكال رمزية، وأوفر المصادر خصوبة في التعبير عن النظام الإنساني الفكري، والروحي والشعوري.

---

* يقول الدكتور أحمد يوسف في هذا السياق:" إن التصورات السيميائية لا تجمع على أنها علم له موضوع محدد يتمثل في دراسة العلامات، وأنها تكتسي الطابع الصارم للعلم، ولكنها تميل لأن تكون تأملا فلسفيا يضطلع بإبداع المفاهيم، ومحاولة فهم عالم العلامات ونشاطها المركزي، وتندرج فلسفة كاسيرر في هذا السياق". الدلالات المفتوحة، مرجع سابق، ص.60 .

❸.الرمزي لدى جاك لاكان.

❸.1.النظام الرمزي.

❸.1.1.اللاشعور عند فرويد.

❸.2.1.منهجية تفسير اللاشعور.

❸.3.1.نظرية فرويد في تفسير الأسطورة.

❸.2.التأويل الرمزي.

❸.1.2. نظام الدال.

❸.2.2. بنية اللاشعور.

❸.1.2.2. الصورة الاستعارية.

❸.2.2.2. الصورة الرمزية.

③.الرمزي لدى جاك لاكان:

إذا كان الرمز حسب "إرنست كاسيرر" هو ما يميز الإنسان عن الحيوان، لأنه يشكل منظومة رمزية تشمل اللغة والأسطورة، وباقي العناصر المكونة لعالمه الرمزي التي تتسامى به عن الوقائع المادية الخالصة، فإنه لدى "جاك لاكان" Jacques Lacan يضفي صبغة الإنسانية على الإنسان، ويؤدي دورا حاسما في بناء ذاته وتشكيل عوالمها، فهو يجد تعبيرا لوجوده في ميادين الكلام (العمل الإنساني الأول) واللغة، وسلاسل الرمز التي يشكلها ومنها الأسطورة.

إن "ما يعين الوجود البشري بالنسبة لـ "لاكان" تعيينا أحسن من غيره هو أن الفرد يظهر ضمن عالم يوجد فيه شيء ما وجودا دائما وقبليا: أي (توجد فيه) اللغة"[1]، فالرمز ضمن اللغة هو ما يجعل من الإنسان ذاتا عندما يتكلم، وهو مفتاح اللاشعور، لأن الذات الإنسانية تكشف عن ذاتها بالرموز، كالرموز الأسطورية التي أبدعها لاوعي الإنسان. ومن هنا فإن تفسير الرموز الموجودة في الأساطير يكشف عن علاقتها باللاشعور الإنساني.

يعين مضمون الرموز-النظري والعملي- المستخدمة في الأساطير[*]في الكشف عن الوعي واللاوعي في آن. فالرمز في جوهره لا شعوري، يشكل في الإنسان منطق اللاشعور وماهيته هو بنية تؤثر بأشكال لا حصر لها على أقواله وأفعاله، والرمز عندما يفضح نفسه متشكلا في الأساطير، أو الأحلام أو اللغة، يجعل من نفسه قابلا للتحليل ليجلي خواص التفكير الإنساني اللاواعي.

ولأن اللاشعور بنية، أعلن "لاكان بأن العلم الذي يبحث في الوعي هو بالتأكيد علم اللسانية، فاللاوعي يتكون كلغة ويظهر في مظاهرها"[2]،وما الأسطورة إلا أحد هذه المظاهر فهي تنطوي على بنية رمزية ولغة لها قوانينها الخاصة وعملياتها الأساسية، وفي ميدانها تبرز أهمية الرمز الذي يؤدي مهمة فعالة في بناء الكينونة الإنسانية وفي تجسيد خصائصها.لذا كان محور نظرية

---

[1] فيليب شملا، لاكان واللغة، ضمن كتاب: جاك لاكان، اللغة الخيالي والرمزي، سلسلة بيت الحكمة، ترجم بإشراف مصطفى المسناوي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط.1، 2006، ص.103 .

[*] استعان "جاك لاكان" بأسطورة "نركيسوس" ليبيِّن أن تشكُّل الأنا المُشَخْصَنَة إنما يرتبط بـ"مرحلة المرآة"، وهي تلك اللحظة التي يُغرَم فيها الطفل بصورة ذاته عن طريق ملاءمتها مع صورة سواه. الأسطورة: نركيسوس (باللفظ اليوناني) شخصية أسطورية، لأنه ابن النهر كيفيسوس والحورية ليريوبي. حيث يقال، وفق الرواية التي نقلها لنا أوفيديوس في كتابه "التحولات"، أنه كان خارق الجمال، وأنه رفض عرض الحورية إيخو ("صدى") التي جفّت من فرط عشقها له، حتى تحولت في النهاية إلى صخرة ولم يبقَ منها إلا "صداها". أما هو فقد غرق في الماء بينما كان يتأمل صورة وجهه، فتحول إلى زهرة النرجس التي مازالت تحمل اسمه إلى اليوم.

[2] ماري زيادة، اللسانية وخطاب التحليل النفسي عند جاك لاكان، م الفكر العربي المعاصر، العدد 23، ديسمبر، 1982، ص.57 .

"لاكان" أن كلام اللاشعور ينتظم في بنية متماسكة على أنه رموز، وأن بنية الإنسان نفسه عبارة عن عدة مستويات لغوية أو رمزية.

❸.1.النظام الرمزي:

لعل السؤال الجوهري الذي نطرحه، هو أنه كيف ينتظم الرمز ليتسنى من خلاله فهم الذات الإنسانية؟ أو بصيغة أقرب إلى المفهوم اللاكاني للرموز: هو كيف تكشف الذات الإنسانية عن واقعها وعالمها، ضمن منظومة الرموز التي تشارك بها مع الرمزية الاجتماعية في تشكيل المجتمع أو العالم؟

والحقيقة أن أفكار "لاكان" لا تجيبنا حول ذلك إلا في علاقتها مع مؤسس التحليل النفسي "سيجموند فرويد*" Sigmund Freud، لأن "أعمال لاكان تمثل مراجعة وامتدادا لأعمال فرويد، وهو نفسه بدأ نظريته البنيوية في التحليل النفسي تحت شعار العودة إلى فرويد وبالتالي فإن اللاشعور الذي ينطلق منه هو اللاشعور الفرويدي"[1] فقد أدرك "لاكان" أنه بإمكان إضاءة نصوص "فرويد" من داخلها والإضافة إليها.

في نظر "لاكان" أن أهم اكتشافات "فرويد" ليس إثبات وجود اللاوعي بقدر ما أن هذا اللاوعي يثبت في تشكله بنية مثيلة ببنية اللغة، لذلك يعالج "لاكان" الأفكار اللاواعية للرمز المشكل في الحلم والأسطورة بطريقة بنوية، على نحو تغدو فيه هذه الأمور جزءا من أجزاء اللغة. أي تغدو تكثيفات دلالية للخطاب تؤدي دورها بوصفها استبدالات نحوية، وتغدو عمليات اللاوعي مثل التكثيف* والتحويل في تشكيلها للرموز، بمثابة وسائل تعبيرية تماثل الاستعارة والكناية (أو المجاز المرسل) اللذان يتنافسان في أية عملية رمزية.

من هنا يكون إعادة تنظيم أفكار "فرويد" عن اللاشعور حول بعض المفاهيم اللسانية يصبح أكثر إقناعا. وأساس ذلك "أن اللغة شرط اللاوعي، قالبا بذلك الملفوظ القديم القاضي بأن اللاوعي شرط اللغة"[2]، فالرموز لا تنتج عن العلامات الواعية، وإنما تنبثق عن طبقات اللاشعور التي هي مسكن العلامات، وتمظهراتها الواقعية والرمزية والخيالية.

---

* فرويد عالم نمساوي (1859-1939) طبيب متخصص في الأعصاب أسس مدرسة التحليل النفسي وأحدث ثورة في المعرفة الإنسانية عامة بما اكتشفه من معارف نفسانية ثرية من أهم مؤلفاته "تأويل الأحلام" و"علم النفس المرضي في الحياة اليومية" و"محاولات في علم النفس التحليلي".

[1] جان آلان ميللر، جاك لاكان بين التحليل النفسي والبنيوية، تر.عبد السلام بن عبد العالي، م الفكر العربي المعاصر، ع.23، ص.78 .

* التكثيف:Condensation يتمثل في استبدال دلالة خاصة غير مناسبة لاسم ما إلى دلالة أخرى يقبلها النظام الرمزي من خلال المقاربة التي تجري في النفس، أما التحويل أو النقل Déplacement فإنه وظيفة تحدد باعتبارها انزلاق المدلول "تحت الدال".وهما إواليتان (ميكانيزمان) يميزان اشتغال اللاوعي في تشكيلاته.

[2] جاك لاكان وإغواء التحليل النفسي، تر. عبد المقصود عبد الكريم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999، ص.85 .

❸.1.1.اللاشعور عند فرويد:

لقد استكشف "فرويد" الواقع الوهمي للعلامات والرموز عبر تفسير الأحلام، انطلاقا من مبدأي الواقع والرغبة[*]. غير أن فرويد لم يهتم بالأساطير إلا في عرض سياق بحثه عن الوسائل التي تتيح معرفة دلالات الرموز في الخيال و الأساطير والأحلام.[1] وكان ذلك أثناء معالجته لبعض العصابيين أو المرضى بالذهان (Psychose). وقد أراد أن يقيم البرهان على وجود شبه بين حياة الهمج النفسية من جهة، والمصابين بأمراض نفسية من جهة أخرى.

ولهذا فإن إسهامه في تحليل الأساطير لا يتمثل في ما خلفه من نصوص نظرية قليلة، بقدر ما يتمثل في الإطار النظري الأشمل الذي اتضحت فيه أعماله، مثلما يمكن أن نتبين ذلك من خلال كتابه "تأويل الأحلام".

إن النزاع الجوهري القائم داخل الفرد عامة كما هو متعارف عليه عنده، يجري بين الطبيعة والثقافة. فتراه يسعى للمصالحة بينهما بوساطة أعمال لا شعورية ذات أبعاد رمزية، مثل ما هو فردي كالأحلام، ومنها ما هو جماعي كالأسطورة. فيجد الفرد في كليهما متنفسا من إلزامية المجتمع وقهره وكبته، أو من "العقل الواعي" فيتحرر من قيود الزمان والمكان وقوانين الواقع، ويكون التعبير عن ذلك بلغة رمزية غير مباشرة، تحوج الناظر في كليهما إلى التفسير والتأويل.

ورغم اكتشاف "فرويد" لأهمية الرمز ضمن اهتماماته بالجانب اللاشعوري[**]أو المكمون من حياة الإنسان، فإنما يعاب على نظريته إنما هو نزعتها التقليصية المغالية المتمثلة في اعتباره الغريزة الجنسية القطب الذي تدور حوله حياة الطبيعة، وحياة الإنسان[2]، واعتباره أن الرمز مجرد ظاهرة مرضية لا غير، وفي سلوكه مسلك الطبيعيين، وقوله بأن الأساطير تصور قضية أبدية هي قصة رغبتين أساسيتين تسلطتا على الإنسان منذ عصور ما قبل التاريخ، هما رغبة قتل الأب

---

[*] الرغبة لا توجد إلا حينما يظهر ما يثير الرغبة في أفق العالم، إن الرغبة تعبر عن نفسها دائما في شكل قلق، قلق يثيره الآخر المختلف جنسيا وأنطولوجيا.

[1] J.Jacobi, Archétype et symbole dans la psychologie de Jung in Polarité du symbole, Etudes Carmélites, p.99.

[**] اللاشعور عند فرويد أساسي إذ بدونه ينهار التحليل النفسي بكامله، فهو الجزء المركزي والجوهري في النفس الإنسانية ويسمى اللاوعي والعقل الباطن.

[2] كاسيرر، الدولة والأسطورة، مرجع سابق، ص.52 .

من جهة، ورغبة الزواج من جهة أخرى، كما يأخذ عليه بعضهم أنه حصر حقيقة الميثولوجيا في أنها مجرد تكرار ملح لبعض التصورات اللاشعورية المركزة على الجنس[1].

❸.2.1.منهجية تفسير اللاشعور:

وضع "فرويد" مفهوم "الرغبة" اللاشعورية -كفرضية اصطلاحية- منطلقا أوليا لإلقاء الضوء على التوترات النفسية والجسدية، بهدف الوصول إلى كشف ما يسمى بـ"الرغبات الأولية" التي تشكل حسب رأيه نواة اللاشعور .

لقد "أصبح مفهوم الرغبة اللاشعورية في نظريته مفهوما هاما، يفسر بواسطته كل كائن حي بدءا بالعضوية البدائية، وانتهاء بالتنظيم النفسي العالي التطور عند الإنسان"[2]، لقد توصل "فرويد" بعد الدراسة والبحث والتحليل إلى أن "الرغبة الجنسية" هي القوة المحركة للشعور والأساس الجوهري للرغبة الأولية، وهي التي تسمى عند البعض بالكبت الجنسي أو الليبيدو[*] Libido .

كما توصل إلى أنها السبب الرئيسي في نشوء الأمراض العصابية، والحافز القوي للنشاط الإبداعي الذي يسمى عنده بـ"التسامي" أو "الإعلاء"، وهو أحد المفاهيم الأساسية في التحليل النفسي. فالتسامي هو أحد المفاهيم الأساسية في التحليل النفسي عند "فرويد"، وهو يندرج ضمن الآليات النفسية التي تقوم بها النفس ردا على الأحوال الاجتماعية والطبيعية التي تعرقل الإشباع الكلي للغريزة الجنسية، فتعكس في التوترات النفسية للفرد وأقواله وأفعاله وإبداعاته.

لإثبات هذه الفرضية لجأ "فرويد" إلى الموضوعات الميثولوجية والأعمال الأدبية والفنية في التاريخ حيث اعتمد على وجه الخصوص على أسطورة أوديب Oedip اليونانية القديمة. يقول د.درسون:"وجد فرويد في أسطورة أوديب مثالا ممتازا للرواية الأسطورية الخرافية التي تزيح الستار عن الرغبات، والدوافع الغامضة المكبوتة عند الأطفال الذين نموا وأصبحوا

---

[1] Jacobi ,Archétype et symbole dans la psychologie de Jung, Op.Cit, p.167 .

[2] خير الله عصار، مقدمة لعلم النفس الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982، ص.41 .

[*] اللِّيبيدو: مصطلح في التحليل النفسي، يتعلّق – بصورة رئيسية – بطاقة الغرائز الطبيعية، أو بإثارة ذلك السلوك الممتع. وكان "سيجموند فرويد" أول من استعمل المصطلح.

بالغين، فالطفل الذكر يعشق أمه جنسيا ويحلم بقتل أبيه"[1] ومن هذه المسلّمة بحث "فرويد" جملة من الظواهر، منها القدرة البشرية على التفكير المجازي، والخيال والإبداع الفني، وحتى سلوك الناس في المجتمع، حيث تحولت في النهاية إلى نظرية فسر بواسطتها نشوء الأخلاق والدين والفن والأسطورة والمؤسسات الاجتماعية، وسنركز فقط هنا على الكيفية التي فسر بها الأسطورة.

❸.3.1.نظرية فرويد في تفسير الأسطورة:

استخدم "فرويد" منهج التحليل النفسي في تفسيره للأسطورة، حيث انطلق في سعيه هذا من "عقدة أوديب"، وهي الفرضية التي تبناها كأساس جوهري لنظريته في التحليل النفسي.

إن الأسطورة التي بدت في النظرية الميثولوجية بأنها شيء ساذج، وأنها تدل على الخطأ في إساءة المصطلحات والكلمات الصحيحة لم تعد كذلك من وجهة نظر فرويد،"فالأسطورة بعيدة الغور في الطبيعة البشرية وهي تعتمد على غريزة أساسية لا يمكن دفعها وما يتطلبه البحث هو تحديد طبيعتها وخصائصها[2] " وتماشيا مع قاعدة التحليل النفسي فإن الأساطير التي كانت قد فسرت من قبل بأنها تصور معركة سماوية أو أنها اعتلال في اللغة أصبحت تفسر الآن بأنها تصف المعاناة الشهوانية للذكر والأنثى وأصبح البطل الشمسي السابق يفسر بأنه ذكر الرجل وأصبح الليل الذي يحوي الأشياء يفسر بأنه رحم المرأة وهكذا .

هكذا نسجل بأن نظرية "فرويد" في تفسير الأسطورة قائمة على استبدال رمزية ظواهر الطبيعة برمزية جنسية. فهي بكلمة مختصرة مرض نفسي ليس إلا. ورغم اكتشاف "فرويد" لأهمية اللاشعور في حياة الإنسان، إلا أنه يعاب على نظريته نزعتها المغالية في اعتباره الغريزة الجنسية القطب الذي تدور حوله الطبيعة والإنسان. و"إننا لا تستطيع أن ندعي لمدرسة فرويد تأثيرا كبيرا في تفسير الإنتاج الشعبي، وعلاقته بالروح الجمعي الخلاق، حيث أن جهود هذه المدرسة تركزت في إبراز تأثير الجنس في اللاشعور، وفي مظاهر هذا التأثير في أشكال التعبير الإنساني، ولهذا فتأثير هذه المدرسة لم يتجاوز معمل التحليل النفسي كما يعبر بعض الباحثين"[3].

---

[1] رتشارد رسون، نظريات الفلكلور المعاصرة، تر.محمد الجوهري وحسن الشامي، دار الكتب الجامعية، القاهرة، 1972، ص.104 .

[2] أرنست كاسيرر، الدولة والأسطورة، ص.52 .

[3] نبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، دار العودة، بيروت، 1974، ص.134 .

❸.2. التأويل الرمزي:

❸.1.2. نظام الدال:

إذا كان "فرويد" أكد على العلاقة بين الرموز وما تدل عليه مهما كانت الطبيعة الحركية للعلاقة بين الدوال ومدلولاتها، فإن "لاكان" يهتم ببناء النسق الرمزي* بالدرجة الأولى ويضعنا على أعمق الركائز التي تقوم عليها الشخصية الإنسانية، في صلة الرمز باللاوعي بصفتهما نظامين شاملين، ووصفه لتداخلاتهما الكثيرة الممكنة، بدارسة مفصلة للمكونات البنوية الأساسية لكل منهما، مستندا بشكل خاص إلى نظريات الألسنية البنوية في تعريف الرمز اللغوي القائم على الدال والمدلول في اتصالهما العشوائي، وعلى قطبي اللغة الاستعاري والكنائي للنظام اللغوي الذي اقترحه ياكبسون**.

وقد ذهب "ياكبسون" إلى القول إن الأحلام تتشكل من صور تعتمد على التجاور تارة ومن صور تعتمد على التماثل تارة أخرى. ويبدو هذا من خلال قوله: "وهكذا فإن السؤال الجوهري الذي يكمن في دراسة بنية الأحلام، يدور ما إذا كانت الرموز والمقاطع الزمنية المستعملة، تقوم على التجاور (الانتقال والتكثيف المجازيين عند فرويد) أو على التماثل (التطابق والرمزية) في لغة فرويد"[1]. وبهذا فإن اللاشعور نظام من الدوال اللاشعورية أي من الأحلام وفلتات اللسان والاستيهامات وأحلام اليقظة .. ومن ثم فهو "مبني كاللغة". ومع ذلك فإن الدال اللاشعوري، يختلف عن الدال اللساني كما هو في نظرية اللسانية السوسيرية، إذ يتمتع باستقلالية عن المدلول، وهو الأمر الذي يمنحه مكانة متميزة لا يضاهيه فيها المدلول.

الدال اللاشعوري هو السبيل إلى التسلسل إلى بنية اللاشعور ومنحها معنى أو تأويلا وبهذا يصبح العري في الحلم دالا على الحشمة والحياء والسلم دالا على المهمة الصعبة والشاقة[2]إن دراسة بنية الأحلام تقوم على دراسة بنية اللاشعور الذي يتخذ من اللغة المجازية وسيلة للانفلات من رقابة الأنا الأعلى، وما تمثله من قيم أخلاقية ومنطقية وجمالية ومن ثم

---

* استبدل لاكان الجهاز المفهومي الفرويدي للمتن التحلينفسي (اللاوعي ــ وما قبل الوعي ــ والوعي) بالجهاز الثلاثي المعروف بالواقعي والرمزي والتخيلي.

** كلام ياكبسون الذي يثيره حول الاستعارة والكناية يرتبط بشكل وثيق بحديثه عن المشاكل اللغوية للاضطرابات النفسية ومنها الحبسة (aphasie).

[1] رومان جاكبسون، ظاهرتان لغويتان، وحالتان من الحبسة، تر.فاطمة الطبال بركة، ضمن كتاب: النظرية اللغوية عند جاكبسون، دراسة ونصوص، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، ط.1، 1993، ص.174 .

[2] J.Lacan, Ecrits 1, éd. Seuil, Paris, 1966, p.66 .

ومن ثم يقتضي اللاشعور من المتلقي إنجاز عمل تأويلي يفسر خباياه ويتعمق في دواخله العميقة.

❸.2.2. بنية اللاشعور:

أنموذج الرمز الذي يفضله "لاكان" الإشارة إليه هو الأنموذج اللغوي، وتغدو الأفكار اللاواعية التي يطرحها الرمز في علاقتيهما* على نحو تماثل فيه الاستعارة والكناية اللتين لا توجدان إلا في سلاسل المعنى، وإن "السعي إلى السيطرة على مشكلة المعنى هو التدريب على دراسة الأدب، لأن الأدب يعرض الوسط اللغوي الصعب الذي يتم فيه إنتاج المعنى ويصوره"[1]، فاللاوعي في اللغة يتعامل بالدوال لا بالمدلولات لتشيد سلسلتها، وأفضل ما يساعدنا على تفهم اللاشعور كسلسلة دالة هو الشعر، فاللاشعوري يشبه الشعر في بنياته المحددة بالعديد من العناصر المتعددة الأصوات. وبناء على ذلك صاغ "لاكان" بنية اللاشعور كالآتي :

$$\frac{\text{دال}}{\text{مدلول}}$$

حيث إن الحاجز (ـــ) يقوم بتحرير الدال من سلطة المدلول، ويحول دون قيام أية علاقة بين مكوني الدليل اللاشعوري. إن تواري المدلول إلى منطقة الظل، وخضوعه المطلق لسلطة الدال مؤشر دال على عملية الكبت وطرائق اشتغالها. فوظيفة الحاجز إذا، هي الكبت والحجز والمنع لمدلول لا يلائم "الأنا الأعلى" وما ترمز إليه من قيم ثقافية ومجتمعية.

ومن الواضح إذا أن بنية اللاشعور مبنية كاللغة، في هذا الصدد يقول لاكان: "كل ظاهرة تحليلية نفسية، وكل ظاهرة تنتمي إلى الحقل التحليلي، وللاكتشاف التحليلي لكل ما نحن على صلة به من الأعراض، وفي العصاب هي ظاهرة مبنينة كاللغة، وهذا يعني بأنها ظاهرة تمثل الثنائية الرئيسية للدال والمدلول"[2] .

هذا التماثل بين بنية اللاشعور وبنية اللغة، أدى بـ"لاكان" إلى اعتبار اللاشعور خاضعا بدوره إلى ثنائية الحقيقة والمجاز الموجودة في اللغة الطبيعية، ومن ثمة فلا غرابة أن نتكلم عن المجاز المرسل و الاستعارة أثناء موضوعات التحليل النفسي مادامت دوال اللاشعور تقول مثل خطاب

---

* الرمز ضمن اللغة إما دال ليس لطبيعته أو خصائصه أية علاقة بالمدلول، وفي هذه الحالة فهو نتيجة للمواضعة والتعلم، وإما دال تختلف طبيعته عن طبيعة المدلول، في حين يجمع خصائصهما تشابه فعلي وتلك حالة الاستعارات.

[1] مالكوم بويي، لاكان والأدب، ضمن كتاب: جاك لاكان، اللغة الخيالي والرمزي، مرجع سابق، ص.188 .

[2] Lacan, le Séminaire, livre3, les Psichoses, éd.Seuil, 1981, p.187.

اللاشعور "شيئا مغايرا للظاهري، وتتحكم فيها (في هذه الدوال) عمليات اللغة نفسها: [أي] الاستعارة والمجاز المرسل، فاللاشعور يعمل حسب الإواليات الرئيسة للغة «الطبيعية»"[1].

وهكذا تتحول دراسة الكبت وبنية الأحلام إلى وسائل بلاغية، ويصبح مفهوما "التكثيف" و"النقل" بوصفهما أس اللاشعور نظيرين للاستعارة والمجاز المرسل في اللغة. وظيفة "التكثيف" التي تماثل وظيفة الاستعارة في اللغة تقوم على استبدال الدال الجديد (ك) بدال أصلي (د)، لينتقل بعد ذلك الدال الأصلي إلى دال مختف وراء الدال الجديد. وهذا الاستبدال الذي يتم على مستوى الدوال هو الذي يشكل الدلالة.

وقد أوضح "لاكان" بنية الاستعارة بواسطة الصيغة الجبرية الآتية[2]:

$$f(s')\frac{s}{s} = s(+)s$$

$$\text{و}\frac{(\text{ذ})}{\text{د}}\ \text{د} = \text{د}\ (+)\ \text{م}$$

إن الاستعارة وفق هذا التصور، وظيفة تستبدل دالا بدال آخر يقوم بتجاوز المقاوم للدلالة (ـــ) بواسطة العلامة (+)، وهو الأمر الذي يؤدي إلى ظهور الدلالة الجديدة (م) كما تدل العلامة (=) على التطابق بين وظيفة الدال الجديد الالتحام الحاصل بين الدال ومدلوله الذي ارتبط به.

وهكذا نحصل على النسبة (Fraction) الجديدة الآتية :

$$\frac{\text{دال جديد}}{\text{مدلول}} \qquad \frac{s'}{s}$$

التي جاءت نتيجة العملية الرياضية التالية:

$$\frac{S}{S} x \frac{s'}{s} = \frac{s'}{s} x 1 = \frac{s'}{s}$$

وبناء على ذلك، فإن الدال الأصلي يصبح مختفيا ومكبوتا في اللاشعور، ويحل محله الدال الجديد بوصفه قناعا له، أي أن عملية الكبت في اللاشعور، تشتغل من خلال استبدال استعاري للدوال .

أما "النقل" Deplacement باعتباره عملية من عمليات اللاشعور، فيشتغل بالطريقة نفسها التي يشتغل بها المجاز المرسل في اللغة الطبيعية، إذ يقوم باستبدال دال محل دال آخر محذوف، فتجمعه به علاقة التجاور: «ثلاثون شراعا» بدلا من «ثلاثون مركبا».

---

[1] عبد الرحيم العماري، الخطاب والإيديولوجية، سيميائيات الخطاب، ط.1، المنشورات الجامعية المغاربية، مراكش، 1988، ص.252 .

[2] J.Lacan, Ecrits 1, p.515 .

وقد صاغ "لاكان" بنية المجاز المرسل الصياغة الجبرية الآتية[1]:

و(د.......د) ≈ (−) د f(s.......s') s= s(-)s

ويمكن قراءتها كالآتي: الدال المجازي الجديد (د) تربطه علاقة تجاور بالدال الأصلي المحذوف وقد استعمل ليكون حاجزا أمام المعنى الأصلي. أما العلاقة (≈) فتحيل على علاقة التجاور.

إن "النقل" Deplacement مثله مثل "التكثيف" Condensation يتيح للاشعور التسلسل باحتشام عبر الحلم، والاستيهام وأحلام اليقظة، اعتمادا على دوال جديدة يقبلها النظام الرمزي، ويضفي عليها الشرعية. ومع ذلك فإن الدوال الأصلية تظل حاضرة، ومقاومة لعملية المحو من خلال علاقة إيحائية بينها وبين الدوال الجديدة.

ومادام الأمر كذلك فإن "بنية الاستعارة مؤسسة على استبدال دال من سلسلة دالة معينة بدال من سلسلة أخرى، بينما المجاز المرسل ينبني على أساس التحول من دال إلى آخر داخل السلسلة نفسها"[2]. أو بعبارة أخرى، فإن الاستعارة هي استبدال مرتبط بالمحور الاستبدالي، بينما المجاز المرسل استبدال يقع على المستوى الأفقي.

إن عمليتي اللاشعور الرئيسيتين: التكثيف والنقل، اللتين تقابلان الاستعارة والمجاز المرسل في اللغة، تتيح للمكبوتات فرصة الانفلات من الرقابة تحت أقنعة تنكرية ودوال جديدة، هي دوال الآخر* L'autre المعترف بها من قبل المجتمع وثقافته وقيمه السائدة. وعلى هذا الأساس نجد أن "الرغبة أيضا تقيم علاقة كنائية بين دال وآخر لا يجمع بينهما تشابه أو تطابق دلالي مباشر. فيمكن للرغبة أن تتجه نحو موضوع يميز المرغوب فيه، مثل عطره و نبرة حديثه أو ثيابه مما يرتبط به ارتباط تماس وجوار.

وقد استثمر "بروست" هذه الوسيلة حين جعل من العطر الذي تتعطر به "أوديت" بديلا كنائيا عنها. فالعطر لا يشبه "أوديت" بطبيعة الحال أي شبه لكنه يسبب اقترانها به يمكن أن يكون بديلا عن حضورها الفعلي. فالرغبة كنائية مادامت الصلة بينها وبين الموضوع المرغوب فيه غير طبيعية ولا ثابتة. وبذلك فهي تختلف اختلافا كبيرا عن الحاجة التي يرى "لاكان" أنها تختلف عن الشهوة البيولوجية. إن الرغبة على عكس الحاجة تستطيع أن تنتقل من

---

[1] J.Lacan, Ecrits 1, p.515 .

[1] Ibid, p.263 .

* (لآخر): له علاقة بتكوين الذات الإنسانية و له عدة مفاهيم. ينظر في هذا الباب:فريق من الباحثين، علم النفس وميادينه، من فرويد على لاكان، ممارسة علم النفس ونقده، تر.وجيه أسعد، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1993.

دال إلى دال آخر بحرية، لأن أفق دوالها الممكنة مفتوح دائما. وما أن يتم تثبيت الرغبة حتى تصير إشكالية لأن هذا التثبيت يعني ولعا منتشيا .وعلى التحليل النفسي أن ينشط الرغبة باعتبارها ديناميكيا لنقلٍ لا نهاية له"[1].

أما الاستعارة فيستعملها المريض في كلامه ليستبدل دالا جديدا بدال أصلي تربطه به علاقة المشابهة القائمة في لا شعور المريض، والتي لها علاقة بأحداث وقعت له في مرحلة من مراحل حياته الشخصية، وتركت فيه آثارا نفسية لا تمحي، ومن ثم يرى "لاكان" أن الاستعارة تتمركز في نقطة محددة ينتج فيها المعنى من اللامعنى[2]. وبهذا يبدو بوضوح بأن "لاكان" استفاد من اللسانيات البنوية في قراءته للاشعور، قراءة بلاغية قائمة على الاستعارة والمجاز المرسل، كما هو الحال عند "ياكبسون".

❸.1.2.2. الصورة الاستعارية:

نحاول وفق هذه الرؤية من منطلق "لاكان"في قراءته للدالة الاستعارية التي سبق الإشارة إليها، أن نقرأ بعض الاستعارات للسيّاب في هذا الجدول:

الصورة الاستعارية	الدال الاستعاري الظاهر (S) الدال1	الدال الأصلي (S') الدال2	عملية إقصاء الدال (S) للدال(S') محتفظا بأحد لوازمه وحصول التوافق في السلسلة ≈	اللفظة المولدة لأثر الدال	المدلول المستقرأ الصغير (s) الذي يحقق الشعرية

---

[1] Richard Keanrcy, Modern Movements in European Philosophy, Manchester University Press, 1986, p.278.
نقلا عن سعيد الغانمي، التحليل السيميولوجي للاستعارة، الفكر العربي المعاصر، حزيران، 1989، ص.80 .

[2] J.Lacan, Ecrits 1, p.265-266 .

الريح تلهث بالهجيرة	الريح	الكلب	الكلب	اللهاث	التعب
الريح تصرخ بي	الريح	الإنسان	الإنسان	الصراخ	شدة الألم
صوت تفجّر في قرارة نفسي الثكلى	صوت	القنبلة	القنبلة	الانفجار	الثورة
الموج يعول بي[1]	الموج	الإنسان	الإنسان	العويل	الحزن العميق
الموت يركض	الموت	الحصان	الحصان	الركض	الخطر
يورق الغد في دمائي[2]	الغد	الشجرة	الشجرة	الورق	الأمل في عودة الحياة
فتقول أصبح لا يراني[3]	الآهات	الإنسان	الإنسان	القول	تجاهل الحزن والألم
افترست عينيه رؤياه	رؤيا	الوحش	الافتراس	افترست	الظلم
الريح خرساء	الريح	الإنسان	الخرس	خرساء	الركود
الليل يجهض[4]	الليل	المرأة	الإجهاض	يجهض	الموت
النار تصرخ	النار	الإنسان	الصراخ	تصرخ	الثورة
تئن القبور[5]	القبور	الإنسان	الأنين	تئن	كثرة الوجع

---

[1] الديوان، مج2 ، غريب على الخليج، ص.4 .

[2] المصدر نفسه، مرحى غيلان، ص.12 .

[3] المصدر نفسه، المخبر، ص.21 .

[4] المصدر نفسه، مج2، قافلة الضياع، ص.39 .

[5] المصدر نفسه، رسالة من مقبرة، ص.56 .

إن بنية الاستعارة التي لخصها "لاكان" على شكل دالة تحتوي على دال استعاري ظاهر ودال أصلي متخف، يتم الكشف عنه بمساعدة من اللفظة المولدة لفعل (أثر) الدال، تجعلنا نطرح تساؤلا، لماذا قام Vel[*] بالاحتفاظ بالدوال الاستعارية الواردة في شعر السيّاب؟

وهل هناك علاقة تربط بين هذه الدوال الاستعارية ؟ هل احتفظ بها عشوائيا؟ أم هناك رابط؟ هل يمكننا التوصل إلى تحديد الاستعارة الكبرى التي تلخّص كل الاستعارات الصغرى؟ لعل الإجابة عن هذه التساؤلات تستلزم البحث عن الدوال الأصلية الذي يقودنا إلى الكشف[**] عن الصورة الإستعارية اللاواعية التي تحكم كل الاستعارات، والتي تشكل الاستعارة الكبرى التي تنطوي تحتها استعارات صغرى. واكتشاف الاستعارة الكبرى يقودنا إلى الكشف عن الوحدة الدلالية الكبرى المكونة من وحدات دلالية صغرى، وهذا بمساعدة السياق اللغوي:

الدلالة الأولى	الدلالة الثانية المعاكسة
الصراخ	الهمس و التأوه
العويل	التنهّد والوسوسة
الإجهاش بالعويل	تكميم الأفواه
الصياح	عدم القدرة عل الصياح
النداء	الدمدمة
الثورة	الركود
الولادة	الموت و الإجهاض
الحرية	القيد
الإستيقاظ	النوم
الرقص	البكاء

---

[*] Vel رمز استخدمه "لاكان" و يقصد به العنصر المسئول عن اختيار الكلمات أو إقصائها أثناء التشكيل الصوري أو البناء الرمزي. وهو – حسب لاكان – من يقوم بعمليتي النقل تارة، وبالتكثيف تارة أخرى.ينظر في هذا الباب:

Le Vel de l'aliénation, et son articulation commune en logique classique, in J. Lacan "La logique du fantasme, COMPTE RENDU DU SÉMINAIRE, 1966-1967", Écrits autres, Seuil, Paris, 2001, p.323 .

[**] يرى "لاكان" أن الذي تكشفه مثل هذه البنى للسلسلة الدلالية، هو الإمكانية التي تمتلك بالضبط في حالة وجود هذه اللغة الاستعارية للاستعانة بها للدلالة على شيء آخر غير الذي تقوله.

الارتواء	العطش

نلاحظ تقابلا بين هذه الدلالات المستنبطة من الألفاظ المولّدة لأثر الدال. لقد احتفظ Vel* بدوال تكشف لنا الدوال الأصلية المتخفية بحيث نجد بينهما علاقة استلزامية. فمن الكلب احتفظ باللّهاث، ليتكرر في بنية بعض الصور الإستعارية السيّابية. أما من الذئب فقد احتفظ بالعواء، ومن الخيل احتفظ بالركض، إضافة إلى دال الافتراس الذي كشف لنا عن الوحش.

هنا يمكننا طرح السؤال: لماذا احتفظ Vel بدوال تشير إلى الحيوانات المذكورة دون أخرى ؟ إنها اختيرت من قبل Vel تبعا للرغبة المنبعثة من اللاوعي. إن الحيوانات التي تم لنا الكشف عنها باعتبارها دوالا أصلية، تكشف وحدات دلالية صغرى، فالكلب رمز إلى التعب، و الذئب إلى توقع الخطر، أما الخيل فيرمز إلى الدفاع، إضافة إلى الوحش الذي يرمز للعدوان .

يحتفظ Vel بلفظة مولدة لفعل الدال، وهي (التفجر) لتتفاعل مع الدال الإستعاري (الصوت)، و يتكرر هذا الاحتفاظ في بعض الصور الإستعارية السيابية. كما يحتفظ Vel بدال التدفق ليشكل صورة جديدة، و كذا بالذوبان، وتفتح الأغصان، و الارتواء و الإنبات.

إن عدم إقصاء Vel لأنواع محددة من الحيوانات: الكلب، الخيل، الذئب والوحش يجعلنا نكشف عن الصورة الإستعارية اللاواعية التي تجمعهم: توقع الخطر يدفعنا إلى الدفاع عن النفس الذي ينجر عنه تعب شديد. كما نستشف دلالة البعثرة من التفجر والتدفق، دلالة على عودة الخير من الارتواء و الإنبات و تفتح أغصان الشجر.

انطلاقا من التقابل الدلالي المسجل في الجدول، يمكن القول: إن دلالة الثورة فرضت على Vel الاحتفاظ بدوال تخدم معناها، كالصراخ و العويل و الاستيقاظ، و ذلك بنسبة* حوالي 43% أما دلالة الركود فقد فرضت بدورها الاحتفاظ بدوال تخدم معناها كالعياء النوم و الخرس بنسبة 57 %. إن الثورة و الركود، وحدتين دلاليتين كبيرتين، تحكمان كل الوحدات الدلالية الصغرى التي تنتمي إلى حقليهما الدلالي. إن الصورة الإستعارية التي تحمل

---

* مع أن هذه النسبة لا يمكن أن تمدنا بدلالات نهائية للعناصر المهيمنة على المعنى لكلي الشامل في خطاب السياب الاستعاري بحيث يمكن ترجمتها في نسبة مئوية حاسمة، إلا أنها تعتبر مؤشرات قوية على تنوع الصور الاستعارية في الحقل الدلالي المرتبط بالمجتمع وما يتعاوره من ظلم وثورة تشتبك مع مفاهيم الموت والحياة والحب على الصعيد المعجمي، وتمثل في كثير من الأحيان بعدها المجازي في عملية الترميز الشعري. للاستفادة من المجموعات الدلالية المهيمنة في شعر السياب. ينظر: عبد الكريم حسن، الموضوعية البنيوية، دراسة في شعر السياب، ط.1، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، 1983 .

دلالتي الركود و الثورة، تكررت في الصورة الاستعارية السيّابية، ولكن بأساليب مختلفة. وهذا يشير إلى الصراع الحاصل بينهما.

إن حديث "لاكان" عن العلاقة الاستلزامية الموجودة بين الذات (sujet) و الدال1 (الدال الاستعاري)، و الدال2 (الدال الأصلي)، يجعلنا نبحث في هذه العلاقة انطلاقا من الصور الاستعارية السيّابية، لنحاول الكشف عن الذات المتخفية التي تعرف انقساما أصليا في كل صورة، وذلك بمساعدة اللفظة المولدة لأثر الدال.

إن الألفاظ المولدة لأثر الدال، تجعلنا نكشف عن الدوال الأصلية التالية: الإنسان – السجين- الكلب- الجنين- المريض- النعسان- الإنسان المتألم- المرأة التي تجهض - الحصان الراكض- الذئب- الخيل- القلب- الجلاّد..كل هذه الدوال الأصلية تبدو لنا مختلفة تتراوح بين الحيوانات و الإنسان، لكنّها تشترك في أنها كائنات حية ذات روح و جسد تفرح و تتألم. وبالتالي فهذه الدوال الأصلية تخفي ذاتا متحدثة. مثلا:

* "في قلبي يختنق القمر"[1] ⟵ لفظة "يختنق" تساعدنا على الكشف عن الدال الأصلي"الإنسان" المتخفي وراء الدال الإستعاري "القمر" و الدال الأصلي يخفي الذات المتألمة التي هي على حافة الموت والتي تتكرر في صور مختلفة.

* "ترقص الأضواء"[2] ⟵ نلاحظ أن اللفظة المولدة لأثر الدال هي "ترقص"، وهي تساعدنا في الكشف عن الإنسان باعتباره دالا أصليا متخفّيا وراء الدال الاستعاري "الأضواء" و الذي يكشف عن الذات المتعطشة للحياة. وهذا يتكرر بصور مختلفة.

انطلاقا من الصور الإستعارية، يمكننا القول بأن هناك ذاتا متخفية تعيش صراعا في داخلها، فتارة نكشف عنها و هي في قمة السعادة و الحب، و الحياة و المضي للكفاح و المثابرة و الثورة، أي أنها مفعمة بالإرادة في الحياة و القوة. وتارة أخرى نكشف عنها و هي في كامل الانهيار و الاستسلام و الضعف و انتظار الموت.

إن "لاكان" يرى أن النص الإبداعي* تسكنه ذوات متحدثة، تشكل أفقا مفتوحا لا يمكننا الغوص فيه إلا بوساطة الغوص في أعماق لاوعي النص، لنكشف عن علاقة الذات

---

[1] الديوان، مج2، رؤيا في عام 1956، ص.91 .

[2] المصدر نفسه، أنشودة المطر، ص.119 .

* إن كلام اللاوعي وأعراضه هي نصوص أو لنقل إنها دوال أيضا .كما أن القصيدة أو النصوص الأدبية هي سلاسل من الدوال. ولذلك فإن فك شفرات هذه الدوال هو تحليل للظاهر والباطن فيها.

المتخفية بما هو مكتوب ولا يمكننا فهم دلالة الصورة، إلا بالتغلغل في لاوعيها انطلاقا من بنيتها.

❹.2.2.2. الصورة الرمزية:

نحاول البحث عن الصورة التي يشكلها الرمز الأسطوري المتعلقة بالشاعر/ المبدع و بميراثه الثقافي، ونحاول تحليلها للكشف عن لاوعي النص* انطلاقا من اللغة. فكل تفسير للرمز هو محاولة للكشف عن المرموز إليه الحقيقي المتمثل في اللاوعي. فالصورة بدورها تعدّ رمزا كلاميا، واللاوعي يسكن الصورة التي تكشف عن المعنى، والرمز يتخذ قيمة أكبر عندما يتكرر.

الصورة الرمزية	الدال الاستعاري الظاهر الدال1 (S)	الدال الأصلي الدال2 (S')	عملية إقصاء الدال1 (S) للدال2 (S') محتفظا بأحد لوازمه وحصول التوافق في السلسلة ≈	اللفظة المولدة لأثر الدال	المدلول المستقرأ الذي يحقق الشعرية (s) الصغير
وهبته عشتار الأزاهر والثمار سيزيف** يرفعها فتسقط للحضيض	عشتار سيزيف	الأرض الإنسان الفاشل	الهبة السقوط	وهبته فتسقط	عودة الحياة التردد
تموز عاد بكل سنبلة تعابث الريح	تموز	الأرض	عودة السنابل	عاد بكل سنبلة	عودة الخير

---

* إن كلام اللاوعي وأعراضه هي نصوص أو لنقل إنها دوال أيضا. كما أن القصيدة أو النصوص الأدبية هي سلاسل من الدوال. ولذلك فإن فك شفرات هذه الدوال هو تحليل للظاهر والباطن فيها.

** تقول الأسطورة اليونانية بأن "سيزيف" عاقبه "زوس" حين أفشى سر خطف ريجينا لأبيها ، بأن جعله ينقل صخرة إلى أعلى هضبة ما إن تصل حتى تتدحرج للسفح ثانية.لذلك صار رمزا للمعاناة.

تموز يموت بدون معاد[1]	تموز	الإنسان	يموت	الموت	الجوع والقحط
كقابيل يغتال الأشقاء[2]	قابيل	الإنسان الغادر	الاغتيال	يغتال	الخداع
والصخر يا سيزيف ما أثقله[3]	سيزيف	الإنسان المثابر	الثقل	ما أثقله	وجوب التحمل
عشتار عطشى ليس في جبينها زهر[4]	عشتار	الأرض القاحلة	العطشى	عطشى	القحط والجفاف

لقد أسهم vel في تشكيل صور رمزية مختلفة، وذلك باستعارة رموز متباينة أسهمت في تشكيل وحدات دلالية صغرى، تساعدنا على الكشف عن الصور الرمزية اللاواعية التي تحكم عالم الصور الرمزية.

استعار vel رمز "عشتار" الذي يخفي دالا أصليا هو الأرض. وحدثت عملية تضاد في صور رمز "عشتار". فمرة تصور حاملة للخصوبة، و مرة أخرى تصور عازفة عن ذلك ضمن وحدتين دلاليتين صغيرتين.كما نجد تقابلا و تضادا بين وحدتين دلاليتين لرمز "سيزيف" هما المثابرة واليأس.

ويستفيد vel من الصورة الأسطورية الرمزية، فتتقابل وحدتان دلاليتان أسطوريتان هما ولادة الظلام وولادة الربيع و الضياء.كما ينبعث رمز "تموز" نحو vel ليشكل بواسطته صورا رمزية تحمل دلالة متضادة، فتارة يعزف تموز عن العطاء و الخصوبة و تارة أخرى نجده يعد منبعا للخير والخصوبة. أما "قابيل" و "هابيل"، فلهما مكان في الصور الرمزية، فهما يحققان وحدتين دلاليتين متضادتين: الخيانة،الغدر/ البراءة.

نلاحظ إذا اقتران كل صورة رمزية بوحدة دلالية صغرى، هذه الوحدات الدلالية يمكننا اختزالها، للوصول إلى الوحدة الدلالية الكبرى التي تمثل الصورة الرمزية اللاواعية و التي نلخصها في الصراع بين الحياة و الموت.

---

[1] الديوان، مج2، مرحى غيلان، ص.10 .

[2] المصدر نفسه، مرثية الآلهة، ص.30 .

[3] المصدر نفسه، رسالة من مقبرة، ص.57 .

[4] المصدر نفسه ، ص.118 .

للبحث عن الذات المتخفية، نبحث أولا عن الدال الأصلي في كل صورة رمزية الذي بدونه الذات=0. لدينا الدوال الأصلية التالية المتكررة: الأرض – الإنسان – الجنين – الساحر – الميت – الذئب.

سنحاول تحليل ثلاث صور رمزية،كل صورة تكررت بطريقة أو بأخرى:

- الصورة الأولى: يا ورود تفتحي ولد الربيع"[1] إن لفظة – ولد – قادتنا إلى نزع القناع عن الدال الأصلي (الإنسان أو الجنين) الذي يخفي الذات المتمثلة في الذات المتجددة التي تحيا في كل مرة حاملة الحبَ للحياة.
- الصورة الثانية: "تموز يموت بدون معاد"[2]: لفظة – يموت – ساعدتنا على كشف الدال الأصلي (الإنسان) و الذي يكشف بدوره، عن الذات المنهارة المنتهية قبل أجلها المحدد.
- الصورة الثالثة:" ألعازر* قام من النعش"[3]: إن الدال الإستعاري "لعازر" يتعلق بقدرة إحياء الموتى. يكشف لنا بدوره الدال الأصلي المتمثل في "الإنسان الميت" مجازيا أي الذي يعيش ظروفا قاسية مميتة لكنه يحيا بالإرادة والعزيمة. هذا الدال الأصلي يكشف بدوره عن الذات التي تحيا من جديد بعدما تعانق الحياة.

إن الذات التي ظهرت لنا في كل مثال من الأمثلة الثلاثة تكرر الكشف عنها في الصور الرمزية الباقية، لذا يمكننا القول إن الذات المتخفية في الصور الرمزية تعيش صراعا داخليا حيث نجدها راكدة، مستسلمة تعانق الموت في بعض الصور الرمزية، كما نجدها في باقي الصور الرمزية الأخرى تعانق الحياة بتجديدها لها.

إن اختيار vel لتلك الرموز الأسطورية لتسهم في خلق صور جديدة لم يكن عشوائيا و إنما تبعا للرغبة التي تسكن اللاوعي، فانجذاب رمز معين نحو vel هو بمثابة الرغبة المخزنة في اللاوعي تطفو إلى سطحه متحررة من القيود. و لكن في بعض الأحيان يقوم vel بإفراغها

من محتواها الدلالي الأصلي، مستخدما طريقة التحوير الدلالي و هذا هو سر جمال الصورة وجِدَتها، إذ يرى "لاكان" أن المعنى يتولد من اللامعنى.

---

[1] المصدر نفسه، مرحى غيلان، ص.12 .

[2] المصدر نفسه، أغنية في شهر آب، ص.15 .

* ألعازر الميت الذي أحياه الله "جلت قدرته" بعد أماته مئة عام. وقد ورد ذكر قصته في سورة البقرة، الآية 259 .

[3] الديوان، مج2، رؤيا في عام 1956، ص.92 .

يعود سبب انطلاقنا من بنية النص الشعري، للتعرف على المصادر المتكأ عليها لإنتاج الصور، إلى اهتمام "لاكان" بالتحليل البنوي، إذ يرى أن هناك ذكريات ضاربة في القدم تطفو* إلى سطح اللاوعي، ليتقدم vel و يقوم بمهمته. ولكي يبين لنا "لاكان" بأن النص الإبداعي الشعري له القدرة على أن يدلنا على المصادر و المواد التي ينهل منها الشاعر بكل نواحيها.

ومن خلال تحليلنا لمصادر الصورة حسب"لاكان"، تبين أن vel استدعى رمز "عشتار" بصفة متكررة، حتى عدّ رمزا أسطوريا بارزا في الصور السيّابية، لكن في كل مرة ترتدي عشتار دلالة جديدة، متخلية عن دلالتها الأصلية بفعل التحوير الدلالي الذي يقوم به vel ، وهذا يتم إنطلاقا من تركيب هذا الرمز في سياق لغوي جديد، ليتفاعل مع الذات الجديدة التي يصنعها في كل مرة.

الصورة المشكلة من التراث الأسطوري	الدال الأسطوري المحتفظ به من قبل vel	التحوير الدلالي الذي يقوم به vel للدال الأسطوري.
عشتار فيها دون بعل[1]	عشتار	ابتعدت عشتار عن دلالتها الأصلية.
عشتار قد أعادت لأسير للبشر[2]	عشتار	الاحتفاظ بدلالة الخصوبة و العطاء.
يا لعشتاراتنا يبكين تموز القتيل	عشتار+تموز	هنا مزج بين دالين أسطوريين لتحقيق دلالة جديدة: اللاخصوبة واللاعطاء .
عشتار العذراء الشقراء مسيل دم.	عشتار	عدم القدرة على العطاء.
عشتار على ساق الشجر- صلبوها[3].	عشتار	إن روعة ما يقوم به vel أن يدمج بين رمز أسطوري و ما يتعلق بالرمز الديني

---

* إن المرء لا يتشكّل كفرد دون علاقة تربطه بـ "الآخر"، فالطفل حين يرى صوراً فإنه لا يزال يستبدل صورة "الآخر" هذه بنوع من (الأنا) لكنه تدريجياً يدرك أن الصورة محض صورة خارجية بالنسبة للذات، و من هنا يصبح معاً فرداً مدركاً و مادة يدركها، و تتحول الصورة الى علامة للأنا و هذه هي مرحلة نظام الرمز. جاك لاكان "مرحلة المرآة بوصفها مكونة لوظيفة (الأنا) كما تتكشف في تجربة التحليل النفسي" ، المؤتمر العالمي السادس عشر لعلم النفس، زيورخ 1949، م دراسات أدبية وثقافية، 1994. بإسقاط هذا على شعر السياب نجده لجأ السياب إلى مستودع ذكريات مرحلة الطفولة، واستحضر منه الكثير من صور جيكور وتذكارات وادي أبي الخصيب، وشناشيل ابنة الجلبي..

[1] الديوان، مج2، مرحى غيلان، ص.12 .

[2] المصدر نفسه، مدينة السندباد، ص.115 .

[3] الديوان، رؤيا في عام 1956، ص.89-90 .

		(المسيح) لتشكيل صورة جديدة حاملة لدلالة الظلم واللاخصوبة.
وفي غرفات عشتار تظل مجامر الفخار خاوية بلا نار[1]	عشتار	اللاعطاء
أزهار تموز ما أرعى: أسلمه في عتمة العالم السفلي إياها[2]؟	تموز	الاحتفاظ بدلالة إخفاء تموز في العالم السفلي.

ما يمكننا استنتاجه، هو أن نظام الدوال للصور المشكلة من الرمز الأسطوري كمرحلة أولية، يعيننا على الكشف عن مصدر اللاوعي للصورة السيابية.

إن النظام الرمزي قادر على إجراء تمييزات جوهرية تستعملها الذات الشاعرة لموقعة نفسها من العالم المحيط. وبالفعل "فإن الخطاب المتكلم يميز الذات عن الآخر، ويميز بصورة أعم الداخل عن الخارج، ويميز داخل الذات كذلك"[3] . إن هذا الخطاب منسوج من تعابير جرت استعارتها لدى الشاعر من تجاربه الفيزيقية أو النفسية، أو غيرها وهي تجارب تنتمي إلى الشرط الإنساني.

إن "الشاعر الذي يكتشف سمته أو خصيصته الإنسانية المميزة ويتقمصها في سلوكه يحس غربته الشديدة في ذاتيته البشرية التي يشترك فيها مع سائر الكائنات الحية، فيترع أشد التروع بنفسه إلى تجاوز ذاتيته صوب الموضوعية المطلقة، ويصير إنسانا بقدر هذا التقمص وهذا الاتجاه"[4] وهذا يعني تحول الذات وانتقالها من سلطة الغريزة إلى سيادة المبدأ تجاوزا لذاتيتها السلبية بغية تحقيق شروط الحياة المنشودة في تجلياتها الإنسانية، وإيجاد المعادل المثالي لهذه الحياة.

إن هذا الفهم العميق للرمز بهذا الشكل يجعلنا نضع أيدينا على أغنى مصادر الحكمة في فهم عوالم الشاعر، و"لا شك أن خطاب السياب الشعري ذاته .. يستمد خواصه من فقرات تقلباته و صميم عالمه الداخلي المكشوف، فالعلاقة عنده بين الداخل والخارج لا تتناقض ولا تتباعد، بل لا يعدو الخارج لديه أن يكون مجرد « تخريج » مباشر للداخل

---

[1] المصدر نفسه، مدينة بلا مطر، ص.128 .

[2] المصدر نفسه،، من رؤيا فوكاي، ص.36 .

[3] أنيكا لومير، استعمال لاكان للمعطيات اللسانية، ضمن كتاب: جاك لاكان، اللغة الخيالي والرمزي، م.س، ص.106 .

[4] نظمي لوقا، نحو مفهوم إنساني، دار غريب، القاهرة، ص.79 -80 .

الممتزج بدوره بمعطيات العالم من حوله"[1] بمعنى أن شعر السياب كان شعر المقابلة بين الذات والعالم، حيث يكتمل لديه الوعي بموقف الإنسان المعاصر وتنضج عنده لذلك تقنيات التعبير اللازمة لتشكيل جهازه الأسلوبي المتميز.

إن من أبرز حركية الخطاب السيابي تتحقق في الأسطرة والترميز، وهما يجعلان اللغة الشعرية تمتزج فيها المرجعية بالإيحاء. وسنتناول – في الفصل الأخير – أنموذجا شعريا بارزا لدى السياب، يتجلى فيه تقنية الترميز وفعل الأسطورة في النص، حيث يفيض بالمعنى و يفعم بالدلالة ويفتح القصيدة على ثراء الاحتمالات التأويلية بما يتيح للقارئ إدراك المعنى الذي يصدر عن مستوى إنساني مخصوص من مستويات الخبرة المعيشة.

---

[1] صلاح فضل، حيوية الخطاب الشعري عند السياب، ضمن كتاب: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط.1، 1995، ص.60 .

الفصل الثالث

من نص الأسطورة
إلى أسطورة النص

❶.سيميائية العنوان.

❷.فضاء النص.

❷.1.الشعري وتجليات الأسطوري.

❷.2.حركية ترميز "المطر" وأسطرته.

❷.2.1."المطر" من الرمزية إلى التأويل.

❷.2.2.أنثروبولوجية المطر.

❷.2.3.طبيعة الرمز/المطر.

❸.الزمن الأسطوري.

❸.1.زمن الذات.

❸.1.1.جدلية الظلام/الضياء.

❸.1.2.فاعلية التضاد المشهدي.

❸.2.اليباب والانبعاث.

❸.2.1. الحقول الدلالية.

❸.2.2.المستوى المعجمي.

❸.3.المستوى العميق.

يقوم النص الشعري بتصور الواقع الأسطوري المتشكل وفق قوانين الصياغة الشعرية وخصيصة التمييز بين المنظومة الأسطورية وطبيعة الوقائع التي تتصل بالظاهرة الصوتية للقصيدة، إلى جانب الرمز المتمثل بالقدرة على إثارة التصورات الذهنية من الناحية الدلالية.

وإذا كانت الصلة بين الشعري والأسطوري تتجاوز مجرد علاقة حضور الأسطورة في الشعر، مع أنها قد تكون أجلى صورة من صور العلاقة بينهما وأبسطها كما بين ذلك بعض الدارسين[1]، فإن حركة الأسطرة في القصيدة لا بد أن تخضع إلى تركيب النص الشعري، ونسجه اللغوي – والصوتي، وهذا يرتبط – لا شك – بمدى قدرة الشاعر على توظيف المعادلة الرمزية بمرجعها الأسطوري المتنوع، وإلى جعل " اللغة الشعرية لغة أسطورية محتفية بالولادة أكثر مما تحتفي الولادة ذاتها بنفسها"[2] نظرا لما تمتلكه علاماتها من علاقات التجاور الحسي، أو في علاقاتها الإيقونية التي ترتبط بالتصوير اللغوي للمشهد في حقيقته الأسطورية.

تحاول القراءة السيميائية فك شفرات النص الشعري اللغوية، على اعتبار أنها ترى اللغة نظاما علاميا يترع في السياق الأدبي إلى تحرير المعنى من القيود المعجمية، وإلى تبرير العلاقة الاعتباطية بين الدال والمدلول. لذا فهذه القراءة تراعي ما يوائم طبيعة النص الشعري بما يسمح لقصيدة "السياب" (أنشودة المطر) تجاوز الدلالة المعجمية، والبحث عن كوامن النص المضمرة خلف علاماته الأسطورية والرمزية.

تحتوي هذه القصيدة على معظم الرؤى الشعرية التي فصل الشاعر فيها القول في قصائده القومية والوطنية* هذا إلى جانب تكثيف اللغة الشعرية المحملة بالعديد من الرموز والعلامات التي تجعل منها مادة خصبة لممارسة القراءة السيميائية. غير أن هدفنا من قراءة هذه القصيدة ليس دراستها دراسة مستفيضة، وهل ذلك ممكن مع طول النص وانفتاحه على أنظمة دالة أخرى خارجه؟ حتى لكأنه مجرة من المعاني يمكن أن نتوسل إليها من سبل شتى، إنما هدفنا محاولة الدخول إلى عالمه الشعري من باب الأسطورة، والرمز الأسطوري.

في البدء لابد من الوقوف أمام:

---

[1] يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت، ط.1، 1994 .

[2] محمد شاهين، الأدب والأسطورة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996، ص.14 .

* يذكر مؤيد عبد الواحد في كتاب ضم مجموعة من شهادات معاصري الشاعر فيه ونشر لمناسبة مرور عامين على موته – أن السياب قال له في باريس : "أتعلم أن قصيدة "أنشودة المطر" التي كتبتها أثناء إقامتي في الكويت هاربا من العراق أيام نوري السعيد كانت قصيدة طويلة يغلب عليها طابع الالتزام ولكنني حذفت منها عدة مقاطع فصارت على ما هي عليه ...(بدر شاكر السياب في حياته وأدبه، بيروت، منشورات أضواء، 1966، ص.54 .

❶.سيميائية العنوان:

تتمثل أهمية العنوان بشكل عام في كونه عتبة من أهم عتبات النص، ومكوناً داخلياً يشكل قيمة دلالية عند القارئ، حيث يمكن اعتباره ممثلا لسلطة النص وواجهته الإعلامية التي تمارس على القارئ إكراهاً أدبياً. كما أنه الجزء الدال من النص الذي يؤشر على معنى ما فضلا عن "كونه وسيلة للكشف عن طبيعة النص والمساهمة في فك غموضه"[1]. ولقد أولت السيميائية* اهتماما بالغا بالعنوان في الأعمال الإبداعية، باعتباره علامة مائزة تسهم في استقرائه و تأويله، فالعنوان بالنسبة إلى القراءة السيميائية يعد مركز النص الأدبي ونواته.

والظهور أولى سمات العنوان "كونه أكبر ما في القصيدة، إذ له الصدارة ويبرز متميزا بشكله وحجمه، وهو أول لقاء بين القارئ والنص"[2]، فظهور العنوان يعني سطوته على المبدع/الشاعر والقارئ. فأما على الأول فيعني أنه صاحب الحظوة والصدارة في النص "إذ يتصدر اللوحة بالنسبة للغلاف، والصفحة بالنسبة للقصيدة"[3] ، وأما على الثاني فكونه يلقي بظلال سلطته على القارئ لأجل استئذانه إلى الدخول في عالم النص.

كما أن العنوان لا يظهر إلا ليكشف عن نفسه أولا، وليفصح عما في النص ثانيا، لذلك كان ظهوره، و تشكله البصري والهندسي أشبه ما يهتم به النقد الحديث حول الصورة الإيقونية والحيز الذي تشغله من الصفحة، ليصبح بروزه مدعاة للتأويل السيميائي لتشكله بالطريقة التي جاء بها، فهو "لافتة دلالية ذات طاقات مكتنزة ومدخل أولي لا بد منه لقراءة النص"[4] .

يواجهنا عنوان "أنشودة المطر" بأولى الإشارات التي تشدنا إلى الأسطورة، وهذه الإشارة لا تتعلق بمظهر واحد من المظاهر الأسطورية، بل تتجاوزها إلى مظاهر متعددة أخرى، منها ما ينتمي إلى الحدث السردي، ومنها ما يتعلق بالأسطورة باعتبارها فكرة أو تصورا أو طقسا. أما الجانب الثالث فيتعلق بالشخصية الأسطورية التي يتمحور حولها حدث ذو وهج أسطوري.

---

[1] شعيب حليفي، هوية العلامات، العتبات وبناء التأويل، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2004، ص.09 .

* يعد كتاب "عتبات" Seuils لـ"جيرار جينيت" بمثابة المصدر الحقيقي والرئيسي في علم العنونة بمفهومه العلمي، حيث عد جنيت العنوان أهم عناصر النص الموازي Para texte كما كان لكل من "روبرت شولز" Robert Sholes في كتابه "اللغة والخطاب الأدبي" و "جون كوهين" Jean Cohen في كتابه "بنية اللغة الشعرية" دور حاسم في بلورة هذا العلم الجديد.

[2] معجب العدواني، تشكيل المكان وظلال العتبات، النادي الثقافي العربي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط.1، 2002، ص.07 .

[3] بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط.1، 2001، ص.31 .

[4] علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دراسات نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط.1، 1997، ص.173 .

(**أنشودة+المطر**): المطر، هذا المعطى الطبيعي المفعم بالدلالات الرمزية الجمة، لا يقف في عنوان القصيدة مقيدا بدلالة أحادية ضاغطة تحد من مدياته الإيحائية، أو توجهه في اتجاه دلالي واحد لا يقبل التعدد أو التشظي، بل يشتمل على فيض من الإيحاءات أو الإيماءات المائية الشفيفة. ذلك لأنه"يعتمد على الخيال أو الرؤية التي تحيد بدلالة اللغة الحقيقية عما وضعت لها أصلا لتشحنها بمعان جديدة، وإيحاءات غير مألوفة"[1] فالشعر في حقيقته هو الذي يقوم بنقل الدلالات والمعاني غير المباشرة، كما أنه لا يحاكي الواقع المادي، وإنما يستشف جوهره بواسطة حدس الأديب، فيضفي على هذه المعاني السمات الفنية، مبتعدا بذلك عن الواقع المادي إلى الواقع الخيالي. و"إذ يرتبط الأدب والشعر بخاصة بالخيالي والأسطوري يصبح أكثر قابلية لأن يكون بناء يشمل برؤيته الجمالية المجتمع..فيعيد على طريقته وبخصوصيته النظر في العالم بحيث يكون نقدا شاملا انطلاقا من تلك الرؤية"[2]، وممّا يجتمع في التجربة الشعرية - لحظة الإبداع - من شعور انسجام الذات مع ذاتها ومع العالم.

عند النظر إلى كلمتي "**أنشودة**"و "**المطر**" نكون أمام بوابة من الكلمات الخامدة تنتظر التفجير و التنقيب، إذ كان بإمكان الشاعر أن يختار بدلا من **أنشودة** "قصيدة"، أو "شعر" أو أي دال أو قرينة، فـ "هذا الاختيار مقصود في ذاته من حيث علاقته التعبيرية القابلة للاستثمار و التوظيف الحالي التام أو الآني"[3]، فهو يقف على نحو استعاري، يتماهى به الخطاب الشعري حين يبدي الإنشاد، كي يأخذ نمطا من الحوارية مع بنائه من جهة إحداث فاعلية لإيقاع ذاتي صرف لأنّ النشيد صوت قبل أن يكون كلاما توحيه دلالته على صورة النّداء والاستنفار، كما له دلالة مغازلة الذات و الآخر، وصورة التجاوب فيه تستند إلى صورة الانتقال، والانتظار.

العنوان طافح بتوتر الاستعارة، إنه يؤنسن المطر ويدفع به إلى بدايات التصور الإنساني الذي كان يشحن عناصر الطبيعة بأحاسيس البشر ونوازعهم، ويجعل منها بفعل التفكير الأسطوري الأول كائنات تفيض على حدودها بالحركة، والحلم والعاطفة، وتتجاوز بفعل ذلك التفكير أيضا المحدودية والمنطق.

---

[1] إبراهيم رماني، الغموض في الشعر الحر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،ط.1، 1991، ص.85 .

[2] علي أحمد سعيد (أدونيس)، مقدمة: ديوان الأساطير، سومر وآكاد وآشور، الكتاب الأول، تر.قاسم الشواف، دار الساقي، ط.1، 1996، بيروت، لبنان، ص.08 .

[3] أحمد الشايب، الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط.6، 1996 .

إن هيئة الاستعارة في بنائية العنوان لا تكاد تلفت القارئ لفالق التنازع بين بنية الخطاب الشعري من جهة، ولحمة الشعر الإنشادي الشعبي من جهة ثانية. و"إذا كانت الأناشيد والطقوس والحكايات والأحلام تقع ضمن الشعر، فهي تنقلنا بالضرورة إلى مسألة الأصل الشعائري للملحمة"[1] وهذا في الواقع استدعاء اللغة الشعرية إلى اشتقاقها الأول إلى الصوت الأول، بوصفه نمطا بدئيا للشعائر الاحتفالية، وطقوس الإنشاد ومن ثم يلتقي الشعر في الوقت ذاته بفحوى الإيقاع.

هناك توافق بين اختيار الـ"**أنشودة**" واختيار "**المطر**" من حيث اشتراكهما في اعتماد الصوت كنقطة تلاق، وبذلك يكون الشاعر قد استحدث اشتقاقا خاصا في تقارب اللفظتين. المطر يمد الكائن الحي بالحياة والرزق والخصب، ويبعث فيه الأمل والتفاؤل. والنشيد في الواقع، تعبير عن أمل الإنسان الذي لا يتحقق إلا بالعمل، والنشيد أيضاً هو التغني بالمبادئ التي يؤمن بها الفرد ويريد أن يلتزم بها، وهو مصدر الراحة النفسية، لأن فيه تنفيساً عما علق بالقلب من جراحات ومتاعب.

إن لفظة "**أنشودة**" تركيبة "لإيقاعة صوتية منسجمة، مركّبة من أصوات نديّة رخيّة جميلة مختلفة: متشاكلة ومتباينة"[2]. كما أن حسن إيقاع البنية الثلاثية لـ"**المطر**" مولّد من مولّدات القيمة الإيقاعية والصوتية واللسانية، لأنها تخضع لمزاج إيقاعي وانسجام صوتي داخلي ينبع من هذا التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها فـ"العملية في مثل هذه المستويات تقتضي الوقوف على حدود بنية الجملة كتأليف أو تركيب له مقوماته الجمالية و الفنية"[3] كل هذا يمكن القارئ من تذوقها، والاقتراب من إدراك تداعي المعاني المختلفة بدءا من عنوان النص وصولا إلى منتهاه.

عنوان القصيدة أحد المحفزات المهمة لرصيدنا الخفي من الذكريات و أنماط التداعي إن كلمة "**الأنشودة**" لا يمكن التغافل عما تكتظ به من إيماء عميق إلى البدايات الأولى للأشياء

---

[1] ناصر سطمبول، حوارية الصيغ الأجناسية، سيميائيات، ع.2، جامعة وهران، 2006، ص.139 .

[2] عبد الملك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، تحليل بالإجراء المستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الجلبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص.31 .

[3] عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، مرجع سابق، ص.19 .

والعواطف والأفكار، إنها صلة الجسد في رفيفه الصوتي المنتشي، أو الخائف، أو المندفع باتجاه الطبيعة أو البشر، في اتجاه الموت أو الحياة.

والأنشودة أيضا عميقة الارتباط بالشعر وتلقيه، حين كان الشعر إبداعا حسيا صرفا ينهمر به الجسد المحتدم باللذة، أو الألم أو الطمع من خلال الانثيال الشفاهي والإيماء الجسدي المؤثر. وهكذا تمتزج الأنشودة بالجسد في حضورهما الحار وهما يتفجران برغباتهما البدائية الأولى وحنينهما الوحشي على المطلق والطبيعة واللانهائي.

الملاحظ أن شكل الإضافة الذي اتخذه هذان العنصران في عنوان القصيدة **أنشودة+المطر** لم يكبح ما بينهما من تعارض أو تنافر: التأنيث والتذكير، المسموع والمرئي، الأرضي والسماوي البشري والطبيعي، الإيديولوجي والأسطوري، الصعود والنزول، أي أن التعارض بينهما ظل كثيفا وبالغ القوة.

والعنوان يشتمل من خلال ثنائية المضاف والمضاف إليه على طاقة تفجيرية داخلية غزيرة مشحونة بالتضاد، تتصل عبر التركيب وتنفصل من خلال الدلالة. وبذلك فإن هذا العنوان يمهد ومنذ البداية، لبنية نصية تعتمد حركة من الأرجحة المستمرة بين الثنائيات التي تحكم القصيدة من المطلع وحتى الخاتمة.

❷.فضاء النص:

❷.1.الشعري وتجليات الأسطوري:

الأسطورة والشعر يتشابهان، إذ هما نسقان دلاليان درجة اللغة فيهما فوق درجة الصفر يُنشأ فيهما العالم إنشاء، و يُشكل تشكيلا فيه من المحاكاة والتخييل ما فيه. يتوجه كل من الشعر والأسطورة إلى الإنسان التائق، إلى عالم الأحلام والخيال والجمال والكمال، ولا يخلوان من النفع.

وعلاوة على أن الأساطير- كما يقول أحد الدارسين المعاصرين- "في مبدأ الأدب ومنتهاه ..وأن الشعراء مبدعوا أساطير في جميع الثقافات"[1]، سواء أكانت أساطير ابتدعوها ابتداعا وألقتها على أسماعهم شياطين الشعر، أو أساطير أعادوا كتابتها، فإن الأسطوري أوسع

---

[1] محمد عجينة، حفريات في الأدب والأساطير، دار محمد علي للنشر، صفاقس، تونس، 2006، ص.175 .

من الأسطورة مدى ونشأة، بنية ووظيفة، فهو موجود في الأسطورة من جهة، ومفارق لها من جهة أخرى.

الأسطورة جسد يسكن الماضي، يمتلك وجودا خاصا، مغلقا على ذاته، أما الأسطوري فـ"يتخذ أبعادا متعددة توحي بمدلولات جمة، على اعتبار أن الأسطورة انصهار في اللغة وامتداد لكونيتها"[1]، ومنه فالمحمول الرمزي للشكل الأسطوري يتخذ أبعادا متعددة، تلابس خطاب الشعر وكتابته.

الكتابة نفسها عند البعض "فعل أسطوري" يبني ذاتا لصاحبه، هي غير ذاته الاجتماعية تأصيلا لكيان، ويمكنه كما يمكن قارئه من الخروج برهة من الزمن اليومي المبتذل، ومن "رعب التاريخ" على حد تعبير "ميرسيا إلياد"، لأن "الشاعر يكتشف العالم كما لو كان شاهدا على خلق الكون، وكما لو كان معاصرا لليوم الأول للخلق. يمكننا القول إن الشاعر الكبير يعيد صياغة العالم، لأنه يجد ليراه كما لو أن الزمان والتاريخ لم يكن لهما وجود"[2] فإذا الشعر يضطلع بما تضطلع به الأساطير من وظيفة هي "الوساطة[*]" جمعا بين المتناقضات وسعيا إلى حلها، وتمكين الإنسان من أن يجعل الكون مسكنا يمكن العيش فيه.

وبناء على ذلك، لم يعد الموضوع هو المحور الذي تدور عليه التجربة الشعرية المعاصرة بل أصبحت الذات الشاعرة، وما يعتريها من بهجة وأسى، وما يصبغ رؤيتها للحياة والأشياء، هي مركز الثقل الشعري، أصبحت هي الفاعل الرئيسي لفعل الشعر وبؤرة عالمه، إلا "أنها ليست الذات المستوحشة المعزولة، بل إن الذات الشاعرة المعاصرة قد ابتلعت الكون وتمثلت الحياة في حركتها الفوارة"[3]. ومن ثمة أيضا تولّد لديها شعور بالانفصال عن الكلية البشرية، ونزوع بالاتصال بعالم أنقى في سبيل تحقيق إنسانيتها المطلقة. وهذه النقلة والانعطاف في الشعر، أتاحت

---

[1] عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، مرجع سابق، ص.106 .

[2] ميرسيا إلياد، الأساطير والأحلام والأسرار، مرجع سابق، ص.41 .

[*] لمفهوم الوساطة جذور فلسفية لدى "كاسيرر" وأنثروبولوجية لدى "ستراوس"، ثم استعمله دارسوا الشعر في "بلاغة الشعر". ووظيفة الوساطة هي التوحيد بين الأضداد توحيدا يؤدي إلى تكيف الإنسان مع الواقع ويؤثر عنهم قولهم: " يهدف الشعر إلى أن يحقق على نحو أسطوري أو لغوي اجتماع الأضداد ، وجميع الأزواج المتقابلة مناسبة مبدئيا (للغرض) ولكن أفضل الأزواج هي التي تكون المسافة المعنمية Sémique بينها هي الأكبر، وتلك التي تهم الإنسان ومشاكله على نحو مباشر. ومن بين تلك الأزواج، زوج الإنسان/الكون هو الذي يذكر أكثر من سواه، ومن الواضح أن المقابلة بين الموت والحياة ليست إلا صيغة من صيغ تلك المقابلة: في مقابلة بين الكون الجامد والكون الحي، ويبرز كل ما سبق الطابع الأسطوري لمعظم البناءات التشاكلية التابعة لعمليات الإسقاط البسيطة.
Rhétorique de la poésie, Editions Complexe.1977, P.U.F, p.245 .

[3] صلاح فضل، شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، مرجع سابق، ص.47 .

للنص أن يتجدد بتجدد الذات في زمانها ومكانها، كي ترغب في زعزعة كيان ذات المتلقي فيما يصنعه من قارئ جديد، بولادة جديدة.

الحركة الإبداعية الفاعلة هي التي تسوّغ للقارئ استجابة من نوع متميز. يعزفها الشاعر ويغنيها بلحن أزلي يستكنه نغم الأسطورة في كينونته الجوهري، ولا يكاد يخلو هذا التناغم بينهما فـ "خلف كل لغة شعرية حتى ولو كان الشعر تعبيرا حارا عن تجربة ذاتية في صورة غنائية، ترقد طبقة من الإشارات والرموز الأسطورية، ويترسب قدر من لغة الإنسان الأولى، بكل ما فيها من تجسيد للأهواء والمشاعر، ومن بث الحياة في الأشياء، ومن إحساس بوجود الكون والإنسان وحدة تجعله جزءا من الكيان الحي"[1]. تلك الوحدة التي يبتغيها الشاعر إنما تكمن في توحده بقواه الداخلية، مصدر القوى الذاتية الكامنة في أعماقه. توحدا مطلقا يعيد إلى الحياة ابتهاجها وربيعها.

هذا التوحد بين ذات الشاعر وقواه، لا شيء يلم شتاته غير تقمص جسد الأسطورة، وهو جسد قائم بذاته، ومن صميمه ومكوناته البانية لكيانه يبني الشاعر "قاعه الأسطوري" بوصفه "بعدا من أبعاد الوجود، مُدَاخلٌ على نحو عضوي لمسيرة الإنسان طيلة رحلة عذاباته وصراعاته على الأرض. إنه يتولد نتيجة فعل للخيال، على لحظة تقاطع الواقع مع اللاواقع، وتلاقي العادي مع الخارق، وتداخلهما على نحو تضيع الحدود الفاصلة بين هذين البعدين"[2]. الأسطوري إذا شكل من أشكال التعبير عن العالم والإنسان في علائقهما وتحولاتهما المستمرة. وإذا أضفنا إلى هذا التصور بأنه - أي الأسطوري - "لا يمنح نفسه إلا للكلام الأصيل الذي يعيد للكلمات حرارتها الأولى، وخطرها الأول: التسمية/التأسيس. وهذا لا يقدر عليه إلا الشعر"[3] أدركنا خصوصية الترميز والأسطرة، بوصفهما أعلى سقف تصل إليه لغة الشعر.

إذا انتبهنا إلى تنشيط ذاكرة هذا النص (**أنشودة المطر**) لنلقي نظرة خاطفة على ما يتناص معه مما يستثيره ويحركه ويبعثه من مرقده، وجدنا أنه يبعث أمشاجا منسجمة من الإشارات الشعرية والميثولوجية، فيقيم بينها نسبة عالية من التجانس، لتؤلف بدورها القاع السحري للغته الشعرية.

---

[1] أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، مكتبة عين شمس، القاهرة، ط.1، 1975، ص.215 .

[2] محمد لطفي اليوسفي، كتابات المتاهات والتلاشي في النقد والشعر، دار سراس للنشر تونس، 1992، ص.100 .

[3] المرجع نفسه، ص.179 .

وإن كانت الأسطورة "ليس بمقدورها أن تتشكل كأسطورة إلا بمقدار ما تكشف عن وجود وعن فعالية كائنات متفوقة تتخطى حدود البشر وتسلك مسلكا نموذجيا"[1] فإن **أنشودة المطر** تحقق ارتباطها بالأسطورة عن طريق لغتها الخاصة أولا. الأسطورة في هذه القصيدة ليست أحداثا مكتملة أو شخصيات واضحة الملامح، إن القصيدة تصنع أسطورتها الخاصة بعد أن تحررها من مرجعياتها الأولى، لما تنطوي عليه الأسطورة من قيم رمزية في طقوسها وشعائرها التي تدور حول الميلاد والموت، والتطهير والتحريم. فالشاعر يخرج الأسطورة من نصها الأصلي[*] ليدخلها في نصه هو، يمزق ثوبها البدائي الأول، ويباعد ما بين "وحداتها السردية"[2]. وهكذا فنحن لا نجد أنفسنا أمام نص الأسطورة بل أمام أسطورة النص.

كما أن الشاعر يصنع أسطورته بمناخ أسطوري فريد، يساعد على تأجيجه ذلك الوابل من الاستعارات المنهمرة وهي تتلألأ بالإيحاءات، وتنفتح على القراءات المتعددة. بذلك تصبح الاستعارة " أسطورة مكثفة مثلما أن الأسطورة استعارة موسعة"[3]. فالأسطوري في منابت الشعر وجذوره من حيث هو إبداع.

ويؤكد الشعر من خلال علاقته بالأسطورة أو بالنزوع الأسطوري، أنه ما يزال يحمل خصائصها حتى اليوم، و أنه "السليل المباشر للأسطورة، وابنها المألوف، وقد شق لنفسه طريقا مستقلا، بعد أن أتقن عن الأسطورة ذلك التناوب، بين التصريح والتلميح، بين الدلالة والإشارة، بين المقولة والشطحة، وبعد أن أتقن عنها أيضا كيف يمكن للغة السحرية أن تقول دون أن تقول، وأن تشبعك بالمعنى دون أن تقدم معنى محددا ودقيقا"[4] فالتحام الشعر بالأسطورة عند حدود اللغة حي وحميم، وهو التحام يسعى دائما لأن ينزع عن اللغة قشرتها التي ذبلت، ليصل إلى اللب من طاقتها السحرية المجازية.

---

[1] ميرسيا إلياد، الأساطير والأحلام والأسرار، مرجع سابق، ص.15 .

[*] النص الأصلي للأسطورة يقترح له"قاسم المقداد" مصطلح النص المؤسس أو التحتاني، وباللغة الفرنسية **Subtexte** وصارت الدراسة التي يجب أن تعنى بالنصوص المؤسسة، من حيث المبدأ **La Subtextualité**. ينظر: هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي، جلجامش، ص.92 .

[2] قاسم المقداد، هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي، جلجامش، دار السؤال للطباعة والنشر، دمشق، ط.1، 1984، ص.83 .

[3] ك.ك.راثفين، الأسطورة، مرجع سابق، ص.94 .

[4] فراس السواح، الأسطورة والمعنى، مرجع سابق، ص.22 .

هذا "الاشتباك الذي جعل منهما معا لغة جسدية وتخيلية تنضح بكل ما هو خارق وغامض وفوق بشري"[1] فقد ظلت هذه اللغة منذ صباها وحتى الآن، سلسة حينا ومخادعة حينا آخر ومنكفئة على ذاتها أحيانا أخرى، وكان ذلك جزءا وجزءا مهما ربما من حيويتها الدائمة.

لغة قصيدة – **أنشودة المطر**– تشتبك مع الأسطورة منذ البداية، بل منذ عنوانها تحديدا. إنها تضج بالجو الأسطوري، وتمتلئ حتى حافاتها الأخيرة بشحنتها المجازية دون مقدمات أو تمهيد حتى نحس وكأننا ونحن في القصيدة الملبدة بالغيم والعذاب، تحت وابل كثيف من اللغة المحتدمة. ووسط هذا التدافع المجازي لهذا النص، ينتعش فينا إحساس خاص يبدأ غامضا في البداية ثم يندفع إلى دائرة صغيرة، تعود بنا دون أن نعي إلى ذلك الخط المرهف الذي يبدأ منه الشعر والذي تمثل بتلك العلاقة المبهمة والحاسمة في الوقت ذاته بين اللغة المكثفة والأسطورة.

إن النشوة التي يثيرها فينا هذا الانثيال المجازي اللاذع، يضعنا أمام تجربة مميزة وغير قابلة للتكرار إلا مع نصوص تحظى بما حظيت به أنشودة المطر* من براعة لغة شعرية منفردة في جمالياتها، ترتفع عن المألوف والعادي، في الحياة والإبداع في حكاية مغامراته في الوجود، ولادة وصيرورة ومصيرا.

❷.2.حركية ترميز "المطر" وأسطرته:

❷.1.2. "المطر" من الرمزية إلى التأويل:

إذا كانت **"أنشودة المطر"** قريبة من مفهوم "النص القابل للقراءة وإعادة القراءة بل إعادة الكتابة"[2] Scriptible ، وإذا كانت القراءة وإعادة القراءة أمرا ضروريا في مجرى العادة أثناء التعامل مع "الأدب"، وبالتحديد مع الشعر الحديث – باعتباره لغة من درجة ثانية أو نظاما سيميائيا ثانيا فوق نظام اللغة الطبيعية – لا تخضع لأعراف ثابتة، لا سيما بعد تجاوز النظرة القديمة إلى القراءة القائمة على معنى واحد حقيقي يسعى إليه القارئ، فإنه من باب أولى أن يكون ذلك مع أحد روائع السياب التي تقف في مقدمة عند أغلب النقاد والقراء. والسبب "هو أن هناك تغييبا

---

[1] علي جعفر العلاق، الدلالات المرئية، قراءة في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق، عمّان، 2002، ص.153 .

* يرى الناقد محمد عزام بأنه لم تظفر قصيدة شعرية حديثة بقراءات معاصرة كثيرة كما ظفرت به "أنشودة المطر" وقد استأثرت هذه القصيدة باهتمام القراء والباحثين والنقاد كإحدى معلقات عصرنا. ويرجع سبب هذا الاهتمام بها لإحداثها ثورة في الشعر العربي الحديث في تغييرها لهيكلية القصيدة وبنائها. وتشكيلها أنموذجاً لبدايات الشكل الشعري الجديد. جريدة الأسبوع الأدبي، العدد 923، تاريخ 2004/9/11 .

[2] ينظر Roland Barthes, S/Z, Seuil, Paris, 1970, pp.11-12 .

يتمنع ولا يمتنع، يمنح القصيدة القراءات المتعددة - بل المتباينة - هذا التغييب يتمثل في البؤر الدلالية المتحركة في القصيدة"[1] بحكم لغتها الشعرية، وما ينصب فيها ضمن عملية الإبداع بمكوناتها المتعددة.

يكتسب "**المطر**" رمزيته وأسطرته من علاقاته بما حوله في بنية القصيدة، إذ يعتقد نقاد كثيرون أنه بالإمكان التعرف على الأسطورة من خلال دراسة العلاقات الوظيفية التي تربط أفراد المجتمع وفئاته، لا من خلال الرأي القائل إن الأسطورة أمر نظري مجرد[2] إذ تتجاوز فاعلية "**المطر**" بين الترميز والأسطرة،كونه عنوانا أو جزءا من عنوان، أو عنوانا متكررا في القصيدة، وأيضا بوصفه أهم صياغة من صياغات الصورة الشعرية في القصيدة. وكذلك يتجاوز فاعلية أن تتميز نسقيته على أساس أنه أهم عامل مؤثر فيما حوله من أنساق التعددية البشرية والزمكانية.

نرى المطر/الرمز في ظل هذا التجاوز والمبالغة، يشكل حركية الترميز والأسطرة في بنية اللغة الشعرية وتحولاتها المتنوعة، في تعددية الألفاظ والرؤى المتشكلة من "**المطر**"، أو المصاحبة له في بنية القصيدة، على أساس أن الأسطورة "مرض في اللغة*" الأمر الذي يجعل أن أي توظيف لـ"**المطر**" في النص، يمكن أن يعد بنية لغوية مجازية ترميزية مؤسطرة، في حال التحليل اللغوي الدقيق لألفاظ النص وتركيبها.

حين نغوص في لغة النص، وفي ثقافته بصفتها منظومة رمزية، نشتق من نظام اللغة كلاما جديدا، متجددا على الدوام، ينقش من خلال تشكيل القصيدة حركة معبرة عن تجربة الوجود بأبعادها المختلفة. فـ"الشعر ينظم مضمون العالم فيما يعبر أمام الشاعر"[3] وهل من شيء أكثر تشويقا للإنسان من معرفة أسرار علاقته بالكون، وما يحيط بأعماق عالمه الأرضي، وآفاق عالمه السماوي اللامتناهية، من أنظمة رمزية، وأسطورية وطقوسية؟

هي محاولة - لا شك - "لاختراق ماوراء الواقع وصولا إلى عالم من الأفكار"[4] أو إلى تجلية ثقافة تكون للقارئ مدخلا من المداخل المفيدة إلى عالم النص، ومفتاحا من مفاتيح فك

---

[1] سمير الخليل، علاقات الحضور والغياب في شعرية النص الأدبي، علامات، ع.61، مج 16، ماي 2007، ص.158 .

[2] نذكر ممن يعتقدون بهذا الرأي: ليفي ستراوس،رولان بارت، جان بياجي، أو الاتجاه البنيوي على وجه غالب.

* هذه المقولة لماكس ميللر، وقد أوضحنا مفهومها في الفصل الثاني من هذا البحث ضمن مبحث:الأسطورة واللغة.

[3] نورثروب فراي، تشريح النقد، تر.محي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، 1991، ص.149 .

[4] تشارلز تشادويك، الرمزية، تر.نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992، ص.46 .

المستغلق من رموزه المتصلة بمختلف الموجودات والكائنات. ولنتوسل رمز"المطر"(أنثروبولوجيا) إلى هذه القصيدة، وإن كان عنصرا واحدا لا غير من عناصر شبكتها الرمزية.

❷.2.2.أنثروبولوجية المطر:

إذا كانت الثقافة بمعناها الأنثروبولوجي منظومة رمزية تنشئها جماعة بشرية ما بقدر ما تنشئ هي تلك الجماعة[1] فإن اللغة أداتها وحافظتها، بل هي "أعظم الأشكال الرمزية على الإطلاق، لأنها تحتضن في صلبها جميع ما سواها من الأشكال الرمزية"[2]. ولما كانت اللغة بالنسبة إلى الناطقين بها منظومة بواسطتها يكون التفكير والتعبير والتواصل في الحاضر وعبر التاريخ فإن الحفر في اللغة يمكن من تبين طبقات دلالية قديمة قد تغطي عليها دلالات أقرب عهدا .

يمكن أن نفهم المطر كرمز له دلالاته المعجمية والميثولوجية، وإن كان هذا لا يتعارض في كثير من الأحيان مع دلالته السياقية، أي بوصفه بذرة زرعت في تربة النص، لتفهم حسب أنظمته وقوانينه الداخلية وسيرورته وخصوصيته:

* سنفسر كلمة "مطر" التي تتكرر في تفعيلة متآكلة بأنها تمثل رقية سحرية يحدد نطقها ما يناط بها من تعاويذ إيقاعية، حيث يتم دلاليا بداية "أسطرة" المطر، وربطه بالأعراق الميثولوجية، ويلعب "الترجيع الصوتي"[3] دورا هاما في هذه الأسطرة، حيث يتحول المطر إلى أنموذج مفعم بالدلالة التي لا يكاد الرمز العادي يطيقها.

* في المطر تختمر رؤى الحياة والموت، لأن"الحياة والموت صنوان متحدان عشقا في صلب الكيان، وإن من صارع الموت فقد أنكر الحياة ومات"[4]. أو هذا ما يفترض أن نتصوره ابتداء

---

[1] Paul Ricoeur, Poéthique et Symbolique in Introduction à la pratique de la théologie, publié sous la direction de Bernard Lauret et Fronsois Refoulé, Cerf,187, Paris, pp.37-61.

[2] Ernest Cassirer,La philsophie des formes symboliques, Op.cit, p.8 .

[3] صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، مرجع سابق، ص.71 .

[4] محمود المسعدي، مولد النسيان، الدار التونسية للنشر، 1986، ص.26 .

من كون " الماء يخلط رموزه المتناقضة، رموز الولادة، ورموز الموت، إنه ماهية مفعمة بالتذكر"[1] تذكر قوى الإخصاب والطفولة، والوجود والعدم، من أجل ذلك يمكن أن تفهم"ولادة طفل شرير بأنها ولادة كائن لا ينتمي إلى الخصوبة الطبيعية للأرض فنعيده فورا إلى عنصره، إلى الموت القريب جدا، إلى موطن الموت الشامل الذي هو البحر اللانهائي أو النهر الهادر. لأن الماء وحده يستطيع أن يخلي الأرض"[2]. نرى المطر هنا يفيض بالمعنى بأكثر مما يتدفق بالماء.

* يمتلئ النص بدفقات "المطر" بوصفه قد تحول إلى رمز أسطوري عشتاري تموزي للخصب. و"ما خصوبة الأرض بماء السماء إلا وجه من وجوه إخصاب بطن المرأة، وما القطرة من الماء إلا كالنطفة من الرحم، وكما يلج الماء السماوي جوف الأرض فيخصبها بعد عقم يقذف بالماء الذكوري في رحم المرأة لينفخ فيها روحا جديدة. تلك هي الدورة يعود فيها الماء إلى أصله الأول (الأرض) الحنين الأبدي إلى الراحة المفقودة، ومستحيل أن تسكن هذه الدورة لأنها فصلية وسرعان ما يتبخر الماء ليصّاعد إلى السماء من جديد"[3]. هنا يأخذ إيقاع النص طابع الإيقاع الكوني الذي يولد ذاته ويتجاوزها في آن واحد. ومثلما تثور الأرض على ذاتها فتقتل فصلا كونيا اكتملت دورته لتستقبل فصلا وليدا، يثور إيقاع النص على ذاته بالانتقال الاستئنافي من حالة الانتهاء إلى الانفتاح على بدايات جديدة تتغاير ولا تنتهي. حركة المطر هنا تحفر قنوات تتدفق بالحركة الداخلية في النص، وتحقق الخصوبة في الطبيعة في دورة منتظمة.

* دورة "المطر" مقترنة بدورة الحياة والحضارة، ومادامت قصيدة السياب تستجيب إلى بنية دائرية جلية المعالم، فإننا نظن "أن الدائرة ليست شكلا أجوفا، بل هي رمز مسجور بالدلالات المهمة المختلفة باختلاف المرجعيات الحضارية، وتعقد الدائرة في الحضارة العربية الإسلامية صلة بالخصوبة والحياة والاكتمال"[4]ويبرز الاكتمال في هذا الفضاء الحضاري بما يعد نموذجا لحب الطبيعة والتعلق بها.

* إذا كان الشعور بالطبيعة في نفس الشاعر إلى هذا الحد، فذلك لأنه في شكله الجوهري أصل المشاعر كلها. "إنه الشعور البنوي، فكل الأشكال تلقى واحدا من مكونات حب

---

[1] غاستون باشلار، الماء والأحلام، دراسة عن الخيال والمادة، تر.علي نجيب إبراهيم، ط.1، بيروت، 2007، ص.136 .

[2] المرجع نفسه، ص.114 .

[3] جلال الربعي، أسطورة الخلق في كتاب السد، مرجع سابق، ص.148 .

[4] المرجع نفسه، ص.126 .

الأم.. لذلك أيضا كانت الحاجة إلى المطر هي ذات الحاجة إلى"استئصال الشر من الطبيعة (الأم) بأكملها..فالعالم كله يريد التجديد"[1] من حيث هو ظاهرة كونية يتصل بالنسغ الإنساني المـوّار ويستمد خصوبته المتجددة من شهوة الأرض للبذار.

* الامتزاج الحاد بين المرأة/الأرض والمرأة /الأنثى، وبين حصاد الأرض وحصاد القلوب، هو توحد مطلق بين الأنا والجذور، فالمرأة تمطر النفس بالمسك والدهشة، والأرض تمطرها شوقا وحنينا والإنسان مجبول على حب الاثنين لارتباطهما الشديد بالنسل والخصوبة. يضاف

إلى ذلك أن غريزة العودة إلى الرحم ملازمة لشعور الإنسان بالخوف، ورغبته في ولادة متجددة.

* يرمز المطر إلى "غسل تاريخي[2]" أي مسحة حقبة تاريخية وولادة فترة أخرى، إنه مصدر قدسية وطهارة، فالماء يطهر من الخطايا والذنوب والدنس (المادي والمعنوي)، ويهيئ لولادة جديدة طاهرة[3]. والماء الطهور هو الذي يحيي بشكل يتجاوز الخطيئة مطهر الجسد والروح، يغسل الماضي ويُبعث من جديد. وفي الإسلام تبدأ الشعائر بالتطهر بالماء، وتنتهي الحياة بالغسل، وكل الشعوب أعطت قدسية لنوع ما من الماء، وفي جميع الأديان، مثل ماء زمزم المقدس.

وليس بعيدا عن هذا أن تكون بعض الينابيع والأنهار والآبار لمواعيد هامة، ومقدسة أو لأحداث تاريخية، مثل بئر يوسف وطوفان نوح، وإلقاء موسى في البحر(عليهم السلام جميعا).

* الميثولوجيا قرنت بالماء* باعتباره مدخلا لاستعادة الحياة من جديد فـ "تموز" جعلته الأساطير "الابن الحق للمياه العميقة"[4]. ومجدد طاقة الحياة وحافظ قوى الخصوبة والنماء. وخروج عشتار من زبد البحر، أو ولادتها من لؤلؤة في أعماق البحر. ولا يخرج هذا في الوقت نفسه عن كل الأساطير والديانات المهتمة بالخلق، وكأن الولادة نتاج المـاء وعلى ضفاف مجاري الأنهار،كموسىﷺ الذي عثر عليه في اليم، وعيسىﷺ الذي انبعث من نهر الأردن، ومن قبلهما إسماعيل ﷺ بجانب زمزم.

* المطر كرمز قرآني، يمثل البركة التي يهبها اللهﷻ بأسمى رحمته للناس أو يحبسها عنهم، يعيد الحياة إلى مملكة النبات، وهو بهذا النعمة الإلهية بامتياز، نعمة يؤكدها القرآن

---

[1] غاستون باشلار، الماء والأحلام، المرجع السابق، ص ص.173-217 .

[2] ميرسيا إلياد، صور ورموز، تر.حسيب كاسوحة، وزارة الثقافة، دمشق، 1998، ص.197 .

[3] ميرسيا إلياد، المقدس والدنيوي، تر.نهاد خياطة، العربي للطباعة والنشر، دمشق، 1987، ط.1، ص.126 .

* لم نحصر هذه القراءة الأنثروبولوجية على أنثروبولوجيا "المطر" وحده بل تعديناها لى أنثروبولوجيا الماء بعامة.

[4] فراس السواح، الأسطورة والمعنى، مرجع سابق، ص.175 .

الكريم:﴿**وَنَزلنا من السماء ماء مباركا فأنبتنا به جنات وحب الحصيد**[1] ﴾ ويأتي القرآن الكريم على ذكر المطر أكثر من خمس وثلاثين مرة*.كما له دلالة سلبية هي العذاب، كما في قوله عز وجل:﴿**فساء مطر المنذرين**[2]﴾.

* في إطار الرمزية السالبة للماء، يظهر الماء مساويا للموت في بعض الترابطات اللغوية وفي بعض الصور، كما في "أورده حياض الموت" و"سقاه كأس المنية". كما تظهر هذه الثقافة في النص" **تَسفُّ مِنْ تُرَابِهَا وَتَشْرَبُ المَطَر**"[3] فـ"كثير من الرموز يكون لها أكثر من معنى طبقا لأنواع التجارب التي قد تكون مرتبطة بالظاهرة الطبيعية نفسها"[4] وربما كان ذلك من الطبيعة المزدوجة للماء أو من رجوع الإنسان إلى العماء الأول، وإلى المياه البدئية التي انبثق منها.

وتعد مسارب المياه صورا للحزن، ومنه تعبير شلال أحزاني، وفي النص: " **وَكَيْفَ تَنْشج المزاريبُ إذا انْهَمَر؟**"[5] حيث تلتقي الدموع مع المياه في أنهما معا مادة لليأس. و"ثمة تقليد إسلامي لا شك أنه منحول، يعتبر المطر دموع الملائكة"[6].

❷.3.2.طبيعة الرمز/المطر:

لقد استعارت قصيدة السياب من الأسطورة التي تبدو في نهاية المطاف "غابة من الرموز المحملة بشحنات انفعالية عالية"[7] ومن الرموز طاقتها الاستكشافية والتعبيرية، المجسمة للمقدس من الحقائق، وللمجرد من الأفكار، والمبهم من المشاعر والعواطف والأحاسيس. فاضطلعت بما تضطلع به الأساطير من دور الوساطة في حل صعوبة منطقية ما، لأن الأسطورة كما يقول ستراوس: "تزود الإنسان بنماذج منطقية تكون قادرة على قهر التناقضات التي يواجهها في الواقع[8]" فهي واسطة تتيح للشاعر أو توهمه القدرة، قدرة الانتصار على تناقضات الزمان. وبهذا

---

[1] سورة ق، الآية 09 .

* يذكر السياب لفظ "المطر" في القصيدة بنفس العدد الذي في القرآن وهو "خمس وثلاثون" مرة ولا نملك دليلا علميا إن كان هذا بوعي فيكون تيمنا بكتاب الله ﷻ أو مؤشرا على سعة ثقافة الشاعر، أو كان بغير وعي فيكون مؤشرا على توفيقه والله أعلم.

[2] الشعراء، الآية. 173 .

[3] الديوان، مج.02، ص.120 .

[4] لوك بنوا، إشارات، رموز وأساطير، تر. فايز كم نقش، عويدات للنشر والطباعة، بيروت، ط.1، 2001، ص.23 .

[5] المصدر السابق، ص.120 .

[6] مالك شبل، معجم الرموز الإسلامية، شعائر تصوف حضارة، نقله إلى العربية: أنطوان إ.الهاشم، دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت، ط.1، 2000، ص.304 .

[7] السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية، مطبعة الجيزة، الإسكندرية، ط.1، 1979، ص.189 .

[8] الأسطورة والمعنى، كلود ليفي شتراوس، تر.شاكر عبد الحميد، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986، ص.6 .

تضطلع الأسطورة على الصعيد الوجودي بدور الوسيط، لأنها تمكن من ضرب من الاكتمال يحققه تماثل الشعر بالأسطورة.

يتحول "المطر" بظهوراته المتعددة ومحمولاته الدلالية المتباينة موضوعا يتكرر في النص السيابي، وله ظهورات تتناقض في محمولها الدلالي بين سلب وإيجاب. وهي لا تتعارض- كما أومأنا إلى ذلك – مع النسق الثقافي بمفهومه الأنثروبولوجي، بما يمكنه من أن يكون من"الرموز الصميمة"* أي تلك الرموز ذات الأبعاد المتعددة، لاتصالها بأكثر من صعيد. أي أنها:

* تضرب بجذورها في عالم الكون لأنها منتزعة من عنصر من عناصره، بناء على أنه من شأن الرمز أن يكون محسوسا – وكذا شأن المطر- ومنتزعا من عالم الحس لتجسيم غير المحسوس، مما يدخل في الغامض أو المجرد أو المقدس.

* كما تضرب في جذورها في عالم الأحلام والرغبات التي تطفو من خلال اللغة. ولذلك نجد في كتب تعبير الرؤيا القديمة قولهم في تأويله:" المطر يدل على رحمة الله تعالى ودينه وفرجه وعونه، وعلى العلم والقرآن والحكمة، لأن الماء حياة الخلق وصلاح الأرض، ومع فقده هلاك الأنام والأنعام وفساد الأمر في البر والبحر..ويدل على الخصب ورخص الأسعار والغنى، لأنه سبب ذلك كله.."[1].

*كما تتصل بأساطير الخلق والتكوين. فأسطورة "تلمون" وهي إحدى أساطير وادي الرافدين، توضح العلاقة بين الأرض (الأنوثة) والماء (الذكورة). فالانقطاع بين الأرض والمطر ينذر باليباب وضمور الحياة، واللقاء بينهما يشي بالاخضرار والرواء.

أما أسطورة "أينوما أيلش" فإنها تصور الماء العذب تفيض به وهدة عميقة تحيط بالأرض التي بدت وسط ذلك المحيط حقيقة ناتئة قامت فيها جبال عالية قرّت عليها القبة السماوية. وهذه المياه المحيطة بالأرض تدعى "أبسو". (نظرية الميلاد المائي)[2].

* وتتصل أخيرا بعالم، هو عالم اللغة، لأنها تنتمي إلى عالم الكلام والإبداع. ولذلك فإن مطر "السياب" منذ البداية صورة وكلام على المجاز وليس على الحقيقة أي أنه "مطر القصيدة"

---

* إن الرموز الصميمة عند بول ريكور أي الرموز الكبرى تتسم بثلاث سمات: أولها أنها كونية، بمعنى أنها جزء من الكون، وثانيا أنها تتصل بعالم النفس وأحلام الرغبات، وثالثا أنها تنتمي إلى عالم الإنشاء والإبداع اللغوي الحي المتجدد. ولذلك تتنازع الرموز تأويليات مختلفة بحكم طبيعة الرمز وتعدد دلالاته.

[1] محمد بن سيرين، تفسير الأحلام الكبير، دار الكتب العلمية، بيروت، 1996، ص.304 .

[2] ثروت عكاشة، الفن العراقي القديم، سومر وبابل وآشور، سلسلة تاريخ الفن، المؤسسة العامة للدراسات والنشر، ص ص.55-81 .

أو مطر الذات في غنائها لـ **"أنشودة المطر"**. وضمن هذا المنظور تتراءى القصيدة/العلامة التي يكون من مقومات لغتها الفنية "شكل حركي آخر هو على وجه التحديد الشكل الدائري الذي يبدأ من نقطة ما ثم لا يلبث أن يفارقها ليتم رحلة طويلة لا يلبث بعدها أن يعود إلى نقطة البداية، بعد أن يكون قد التف حول الأشياء والأشخاص ليغمرهم ويحتضنهم ويدخلهم في عالمه عبر مجموعة من أنساق الترجيع الموسيقي والدلالي والتصويري"[1] . إن الشعر الحي هو الذي يتفاعل مع العالم وثقافته، ويلتقط الواقع دون أن يفقد شعريته. ويوقفنا على عمق بنية الوجود مهما كان مستواه.

ومهما يكن من أمر فإن رمزية المطر تغتني من خلال انخراط "المطر" في السيرورة الوظيفية للسيميوزيس في القصيدة "مما يسمح لنا أن نضع في قاموس السياب الشعري المطر معنى من معاني الحزن"[2] والفرح والحياة والموت، والقداسة والطهارة..

ولعل ما ذكرنا مما يتصل بالمطر لا يستنفد بطبيعة جميع دلالاته الرمزية، لا سيما إذا حفرنا في ثقافات أخرى غير ثقافتنا التي نحياها و نتنفسها، وتتشكل منها حياتنا في زمننا فحتى "ندرك جيدا الزمان المنفتح أمامنا، يلزمنا أن نعيش وعود المستقبل.. ولا بد من إحلال قرار مخطط الحياة محل الشعور الغامض جدا والضئيل بما هو معاش..."[3] . وحريٌّ بنا بعد هذا أن نتحدث عن زمان الشاعر، أو لنقل الزمان الأسطوري الذي يحياه الشاعر.

❸.الزمن الأسطوري[4]:

❸.1.زمن الذات:

إذا انطلقنا من أن الزمان الحي الذي نعيشه هو ذاك "الزمان الفلسفي المشعور به، الزمان التاريخي"[5]، زمن الحوادث الطبيعية الذي يمكن أن تفسر كل نقطة منه على تسلسل وترابط يصل

---

[1] صلاح فضل، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، مرجع سابق، ص.62 .

[2] سمير الخليل، علاقات الحضور والغياب في شعرية النص الأدبي، مرجع سابق، ص.162 .

[3] غاستون باشلار، جدلية الزمن، تر.خليل أحمد خليل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982، ص.64 .

[4] جيمس فريزر، الغصن الذهبي، دراسة في السحر والدين، ج1، ترجم بإشراف أحمد أبو زيد، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر،1971، ص.256-258 .

[5] عبد الرحمان بدوي، الزمان الوجودي، دار الثقافة، بيروت، ط.3، 1973، ص.139 .

بين الماضي والحاضر والمستقبل، فإن الزمن الأسطوري هو زمن من نوع آخر، لا تاريخي لا سرمدي*.

وإذا كان الفضاء الأسطوري يختلف عن الفضاء المحسوس، كونه مقسما إلى عوالم ذات قيمة رمزية من قبيل القداسة والسعد، والنحس والشقاء والنعيم، وما إليها من الدلالات ذات الصلة بشبكة من العلاقات والروابط الرمزية بين الكائنات على اختلافها. فإن ما يحدد هذا الفضاء الأسطوري القدسي، ويجعله مدركا لدى الفرد من خلال تجربته الحسية هو أن له "دلالة خاصة وحياة أسطورية.. ورمزية تكاد تكون أنثروبولوجية تماما[1]" فكل ما تحت الأرض وما له صلة بالنزول يقترن بمعنى الظلام، وما يتصل به من دلالات حافة.. وتقوم فكرة هذا الفضاء على وحدة العالم المجسمة، من خلال ما يمكن ملاحظته من تماثل بين الإنسان والعالم أو بين أعمال البشر ونظام الكواكب. وهكذا.

وتتبين مختلف الأساطير باعتبارها تجسيدا وتكرارا لأحداث مقدسة، هذا التكرار يستدعي نقض الزمن الدنيوي و"إسقاط الإنسان في زمن ديني سحري، ما هو إلا الحاضر الأسطوري الدائم والزمن الفردوسي الواقع خارج نطاق التاريخ"[2]، وفي ضوء هذا التصور نجد الأسطوري في الشعر، أو الأساطير في الشعر تستدعي" إشاراتها العامة، ورموزها، ونماذجها وحكاياتها[3]، فكما أن الأسطورة تجري في الزمان، فكذلك الأدب يجري في الزمان.

إن السمة السردية الزمانية* خصيصة الأسطورة وخصيصة الأدب عامة. و"قد يكون أبسط العلاقة البنيوية بين الأدبي والأسطوري في تجاورهما أي اشتراكهما في فضاء/زمان واحد"[4]. فزمانية الشاعر تذكرنا بالزمانية في الأساطير، من حيث هي تحكي قصة جرت في بداية الزمان أو في زمان يمكن أن يسترجع عودا على بدء.

---

* يقوم منهج المعرفة النظرية في الفيزياء والرياضيات حسب كاسيرر على صيغة أكثر تعقيدا موضوعها فكرة انسجام الزمان، وفي مقابل ذلك فإن النظرة الأسطورية لا تقبل أن يصبح الزمان كلا منسجما. ينظر فلسفة الأشكال الرمزية.ص.147 .

[1] محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب، عن الجاهلية ودلالاتها، مرجع سابق، ص.524-526 .

[2] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار الكتاب العربي للدراسة والنشر، القاهرة، 1967، ص.223 .

* إن إدراج كل من الأسطورة أو القصيدة في الزمان هو ما يجعل فهمهما ممكنا ، وحتى التجربة الإنسانية ينبغي إسقاطها على محور الزمان. ينظر في هذا المجال:
Paul Ricoeur, Histoire et vérité, Seuil, Paris, 1995, pp.25- 32 .

[4] محمد عجينة، حفريات في الأدب والأساطير، مرجع سابق، ص.55 .

❸.1.1. جدلية الظلام/الضياء:

يبدأ الإحساس بالزمن الأسطوري انطلاقا من المقابلة بين الليل والنهار، والظلمات و النور. أسطورة الليل والنهار تشبه أن تكون مشاكلة لقصة الحياة وتجددها، فالليل والنهار "خيطان ينسجان مادة الوجود في مقابل العدم، وهما وجودان يجران عملية الكون في دورة أبدية تبدأ كلما أتت منتهاها"[1]. لذلك كان كل منهما رمزا للحياة/ النور والموت/الغربة، بل يشحن كل من الليل والنهار بطاقة رمزية، أو دلالة أسطورية خاصة، تسهم في رسم معالم إدراك الوجود/وجود الشاعر إدراكا أسطوريا.

الأساطير كافة تحكي القصص نفسها: انتصار النهار على الليل، والإحساس الذي يفعل الأساطير هو الإحساس البدائي بين كل الأحاسيس: الخوف من الظلمات، والقلق الذي يأتي أخيرا لإنقاذ الفجر. الأساطير تروق الناس لأنها تنتهي نهايات حميدة، وهي تنتهي كذلك لأنها تنتهي كما ينتهي الليل بانتصار النهار، بانتصار الخير الذي يذيب القلق ويعيد الحياة للبشر التائهين في الظلمات، كما لو أنهم في جحيم. لذلك كان من وظائف الزمن الأسطوري الأساسية "تشكيل مجموعة من السنن تعتبر مرجعا للحياة البشرية وما تستند إليه من علامات أو رموز"[2] .

فهو زمن طفولة الإنسانية السعيدة لأنه زمن الإنسانية الكاملة، زمن الفردوس المفقود وزمن الوحدة، وحدة الإنسان قبل التشاجر والصراع.

الشاعر يعلن ثورته على قهر الزمن الذي يربطه بالواقع، سعيا منه إلى إخفاء الوجه القبيح للحياة، متناسيا واقعه بمن فيه والزمن وما فيه، يريد الشاعر أن يعود بالعالم إلى براءته الأولى إلى زمن الخلق والمحبة والتضحية، متوسلا الشعر طريقه إلى ذلك باعتماد الأسطورة، فـ"الأزمنة الشعرية تتحدد في ذاكرة حية، والزمن الجديد يوقظ الزمن القديم، والزمن القديم يأتي ليعيش من جديد في الزمن الجديد"[3]. لذا فإنها بمثل ما تستدعي القصيدة زمن الليل، والقمر والسحر وفقدانها لضوء الشمس، فإن النهار هو وجهة القصيدة أو هدف حركتها.

يبدأ زمن **"أنشودة المطر"** بالسحر، ثم تتشكل حركاته من مجموعة من الاندفاعات الاسترجاعية التي يتم من خلالها إلى بدايات الليل وتعرجاته، حيث ترقد هناك أجزاء من الواقع وأمشاج من الأساطير والأزمنة المبعثرة.

---

[1] فراس السواح، الأسطورة والمعنى، م.س، ص.198 .

[2] محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، مرجع سابق، ص.526 .

[3] غاستون باشلار، شاعرية الأحلام واليقظة، علم شاعرية التأملات الشاردة، تر.جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت،ط.2، 1993، ص.26 .

لنتأمل مفتتح القصيدة:

عَيْنَاكِ غَابَتَا نَخِيلٍ سَاعَةَ السَّحَرْ،
أو شُرْفَتَانِ رَاحَ يَنْأَى عَنْهُمَا القَمَرْ[1].

السحر هنا ليس خصلة متروعة من شجرة الزمن، بل هو بطبيعته زمن أسطوري "إنه العش المعتم للأساطير ونقطة تجمعها ومنطلق حركتها"[2] وقد خالطها الوهم والعتمة والتخيلات المريعة "**السحر**" من الدوال المشحونة بطاقة دلالية شديدة الكثافة والتعدد، فهو إذ يملك القدرة على جعل الظلام مثالا شموليا، نراه يبشر بالضياء ويجعل ولادة هذا الضياء في المستقبل إمكانية قائمة ومتوقعة بل فعلا آتيا، لكنه يبقى متخفيا على وجه لا يحيط به التعبير. ولئن بدت الذات ذاتا تبشر بالضوء فـ " إنها لحظة من الحاضر/المطلق يعيشه المبدع على صعيد الإحساس لا على صعيد الإدراك ينعتق فيها من الظرفية"[3] ما لم تتحسسه من خلال حركة إيقاع الفعل، وحوافزه المنشطة لوتيرته.

"**أنشودة المطر**" زمنيا نص ليلي بامتياز، تتشكل من لغة ليلية وارفة يخيم عليها من مفتتحها حتى نهايتها ليل كثيف، ومساءات تتثاءب، وأقمار مطفأة، ورحيل في الظلمة، وضباب من الأسى وغيوم تنتحب، ونوم يبلله هذيان الأطفال. وليس هناك من إشارة أو صورة أو مشهد نهاري واحد فالقصيدة تتجنب مشهد النهار، أو أيا من مسمياته أو أجزائه أو تفاصيله.

ثمة عتمة غائرة وبحث مستمر عن الوجه الآخر لسماء تتحلى بالضياء، وأرض تشرق بالنور وثمة ضياع مجهول، يمتص دهشة الأشياء ليحولها إلى كلمات وامضة تستوعب احتمالات الغد. وتوقظ ذاكرة عذابات الإنسانية وتجاربها عبر أفراحها وأقراحها في العتمة والضوء.

إن الشاعر "يواجه الزمن حين يريد التعبير عنه أو حين يريد التعبير عن الأشياء التي هي جزء منه"[4]، وهو إذ يقاوم بهذا السطوع الحلمي عتمة الليل برمزيته السوداء الحزينة، إنما يقاوم حلكة العالم الذي يحيا فيه، فما الليل هنا بليل زمني، ولكنه ليل رمزي يختصر مشاهد انكسار الذات في اللون الأسود. لذا فقد تتجاوز فاعلية هذا اللون في كونه علامة رمزية، بل يبدو كعلامة إيقونية لها دلالاتها، تصور في النهاية شعائرية الجسد وإيحاءات الزوال، تثير لدى المتلقي مخيلته

---

[1] الديوان، مج2، ص.119 .

[2] ك راثفين، الأسطورة، مرجع سابق، ص.60 .

[3] محمد عجينة، حفريات في الأدب والأساطير، مرجع سابق، ص.67 .

[4] عز الدين إسماعيل، الفن والإنسان، دار القلم، بيروت، 1974، ص.207 .

البصرية، وذاكرته المشهدية ليرى عذابات الأطفال، وأسى الجياع، وألم المقهورين، وأنين القرى في صور مكدرة، يحف بها الليل والغبش والأقمار الآفلة.

❸.2.1.فاعلية التضاد المشهدي:

إن قدرة السياب على رسم مشاهد(Scènes) ليلية بما هو مرئي، فيما يقيمه من تركيز تفصيل للأحداث بكل دقائقها، حيث يترك الأحداث تتحدث عن نفسها دون تدخل منه ويكسب هذه المشاهد "طابعا مسرحيا ينعكس على شكل إحساس بالمشاركة فيما يحدث"[1] لكنها مشاركة تضاعف لدى الذات أن تفضي إلى ملاذ روحي، تعوض به إحباطات هذا العالم وانهزاماته ولا يستقيم لها ذلك دون أن تتميز، فـ "كل ذات شاعر في أي زمن متميزة في شعرها قد تتصور نفسها ذاتا[2]، ودون أن تبشر بزمن آخر، هو زمن فردوسي تتلون فيه بألوان الضياء. هذا ما تعكسه صورة **"القمر"**، وهي تبتعد في حركة مشهدية رفيفة ممعنة في احتمالات التخفيف من صورة أفول الليل، لتلوح بمشهد الفجر:

أو شُرْفَتَانِ رَاحَ يَنْأَى عَنْهُمَا القَمَرْ[3].

إن عبارة **"راح ينأى"** تتميز عن أي بديل آخر، لتجسيد الدلالة ذاتها، دلالة الزمن المرتقب إنها أشد إيحاء من الفعلين **(راح)** و **(ينأى)** منفصلين. إنها تضعنا في سياق دلالات تصويرية مطلقة فالرمز"يحول الظاهرة نموذجا يتحول بدوره مثالا شموليا، على وجه يبقى فيه هذا المثال: مطلقا فعالا، ومتخفيا، بحيث لا يحيط به التعبير"[4] ومن ثمة تكون عبارة:

راح + ينأى

← نقرأ فيها تبدد مشهد وحلول مشهد آخر.

← نقرأ فيها نشدان الذات في بحثها عن عالمها المفقود.

← نقرأ فيها توزع الذات بين الحضور والغياب.

---

[1] جان ريكاردو، قضايا الرواية الجديدة، تر.صباح الجهيم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ص.253 .

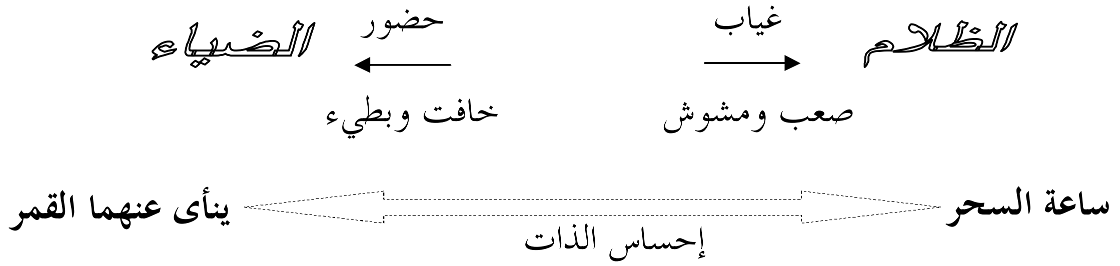
[2] ينظر عن أسطرة ذات الشاعر:عبد الواسع الحميري، الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط.1، 1999، ص.105 .

[3] الديوان، مج.2، ص.119 .

[4] Tzvetan Todorov, theories of the symbol, trans by. Catherine Porter Cornell, university press-New York, 1982, p.205 .

نقلا عن: أسيمة درويش، تحرير المعنى، مرجع سابق، ص.109 .

وكأن الموقف بهذا المعنى نقطة توقف في مسار حياة الذات وتوتراتها وأحاسيسها. بيد أن المشهد يتزاح إلى الفصل بين اتجاهين أو زمنين:


الظلام
غياب
صعب ومشوش
الضياء
حضور
خافت وبطيء
ساعة السحر
ينأى عنهما القمر
إحساس الذات

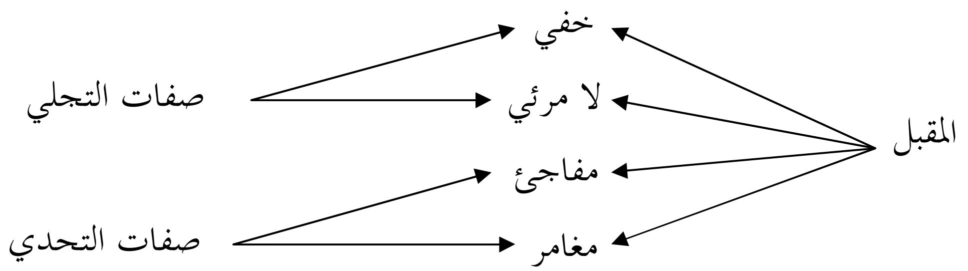
وهكذا يمكننا تصور فاعلية هذا التضاد انطلاقا من الخطاطة التالية:

القادم ——— المنقذ.

المعارض ——— التحول والثبات.

المساعد ——— الخروج إلى الضوء.

صفات القادم "المقبل":


المقبل
خفي
لا مرئي
مفاجئ
مغامر
صفات التجلي
صفات التحدي

خفي ولا مرئي: لأنه مجهول، محمول على غموض العتمة والظلام.

مفاجئ: لأنه مبهم، غير متوقع لكنه مرتقب.

مغامر: مفتوح على التغيرات والتحولات.

يحيل مشهد الظلام على الوعي القائم ، أما الضياء فيحيل على الوعي الممكن، يجمعها عامل مشترك هو السحر- الأضواء الذي يكون بمثابة المرجع في كليهما، وعندما تتغير النظرة إلى المرجع، يتغير المعنى و" ينتج التبديل عن تغيير في الفكرة التي يتخذها المتكلم عن المرجع"[1]

---

[1] بيير جيرو، تغييرات المعنى أشكالها، تر.منذر عياشي، م الفكر العربي المعاصر، ع.46، 1987، ص.85 .

وبذلك يتحول الليل من مادة للهدأة والسكون، إلى مادة لغلالة شفافة من الأسى، ويصير الفجر مادة لا لتطلع مشهد الضياء، بل لترقب طيف التغيير، و بذا يتحقق ما يسميه "رولان بارت" بلعبة الدلائل في النص الشعري.

إحساس الذات مستعرض هنا في مشهد قاتم تحدده الصورة في وضعية تتخذ فيها سمات الغياب و الحضور، عبر خاصية العلامات وهي تتحرك في وجود عيني متخيل لكنه ماثل، نراه يحتشد بثراء زمني ظليل، يمتزج فيه مشهد آخر الظلمة والديجور والسواد بمشهد أول الفجر في دبيب لوني عصي على الوصف، فاللون من أوسع الأشياء التي تستعمل لأغراض رمزية فقد"يتخذ اللون حضورا شعائريا غنيا بالدلالات بوصفه علامة لها حياتها النشطة داخل المجتمعات اللغوية والعلامات والإشارات"[1]. وليس من الضرورة أن تحافظ هذه العلامات على حرفيتها في النص الشعري، فقد يطرأ على شخصيتها العلامية تغيرات تنسجم مع تجربة الشاعر مع الوجود.. وهي تجربة اللانهاية، والكونية واللازمنية.

هي تجربة لا تركن إلى هذا اللون الهادئ من الحزن القار في أعماق النفس، لأنها تتولد من شعور يقيني بالصدمة التي تلقاها إنسان لا يستحق أن يعيش في الظلام، فحدسه ينبئه دائما بأنه سينبعث إلى النور، سيخرج من قمقم الزمن المدنس، وتنبعث الأرض اليباب.

❸.2.اليباب والانبعاث:

يحلم الشاعر بميلاد الواقع الآخر، الواقع اللامقول، المرتقب مع كل بسمة فجر، وإشراقة صبح، ومن ثمة تبدو **"أنشودة المطر"** أنشودة يلفها شعور درامي سرعان ما يتحول إلى شعور تفاؤلي، يؤدي إلى التحرر من الظلام/الظلم والركود، ولا يتم ذلك إلا عن طريق الانبعاث، انبعاث الوطن المجني عليه. لذا نجد هذا النص يحتكم إلى بنية انتظار وترقب ممزوجين بيقين البعث الأكيد في انتظار الخلاص والخروج من دائرة الصمت، والحزن، والاغتراب.

كل إمكانات البعث في حركات النص الأولى ظلت غامضة ومبهمة، تحوم في دائرة السكون إلى أن تصل حدود الانفجار فيصطدم المستحيل بالممكن، والرمز بالإشارة، والصمت بالسؤال، والجوع بالخصب:

---

[1] التفكيكية و السيميولوجيا، تر.مالك المطلبي، م الثقافة الأجنبية، العدد الثاني، 2004، بغداد، ص.09 .

أَكَادُ أَسْمَعُ العِرَاقَ يذْخرُ الرعودْ*
ويخزن البروق في السهولِ والجبالْ[1]،

فتبدو البنية النصية وكأنها سائرة في تطوير جدلي، يعلن عن صراع بين أطراف لا توشك أن تفصح عن هويتها وتوحي بمواصفاتها:

حتى إذا ما فَضَّ عنها ختمَها الرِّجالْ
لم تترك الرياحُ من ثمودْ
في الوادِ من أثرْ[2] .

من المثير أن البيت يمكن تناوله من زاوية أخرى:

حتى إذا ما (فض) عنـ(ها) ختمـ(ها) (الرجال)

إن فعل الافتضاض والرجال القائمين به، وضمير التأنيث الذي تكرر مرتين كثف كثيرا من إيحاء الصورة في المقطع كله، فاختلط الشعور بالموت، والأسطورة بالواقع العيني الملموس ومع ذلك فلا بد من الإشارة هنا إلى أن حركة الأرجحة الدلالية ما تزال موجودة، فدلالة المقطع على التغيير لم تحسم. وهكذا وانسجاما مع هذه المراوحة فإن مشاعر الغيظ والحنق لا تتحول إلى فعل تغييري جارف. لقد أفرغ هذا الفعل من دلالته حين سيّجته بنية الجملة الشرطية وعطلت ولو على حين قوته الكامنة.

في قصة ثمود* شيء من رمزية الماء وعلاقته باللبن، وهي قصة تبدو مشحونة بالرموز حول الماء وتنظيمه واستخدامه وعلاقته باللبن والغذاء، وعلاقتهما أيضا بتشكيل الجماعات والتاريخ والحروب والصراعات والتنافس والتعاون. لقد "أدمنت ثمود على الاستكبار الطبقي، فكانوا يضطهدون الفقراء.. فلامهم النبي صالح (عليه وعلى نبينا أفضل الصلاة والسلام) وجاءهم بناقة عجيبة رمزا لحقوق الفقراء، ولكنهم عقروها"[3] ومن ثم فالأسطورة الثمودية لا تكشف فقط عن تعدد كبير في الرؤى، كما هو الحال في المصادر الحكائية، بل تمضي أبعد إلى جوهر بعدها الرمزي أيضا.

---

* يبدأ هذا المقطع من السطر (53) إلى السطر (64) أي من قوله: "أكاد أسمع العراق يذخر الرعود". ويعد المقطع العاشر من القصيدة.

[1] الديوان، مج.2، ص.121 .

[2] المصدر نفسه، ص. 121 .

* ثمود هم القوم الذين كانوا يعيشون على الأغلب في الجزيرة العربية، وينحدر منهم العرب وتعني هذه التسمية "الماء القليل" وقد ابتلوا بالناقة لتنظيم عمليات الشرب واستخدام الماء، فطلب منهم أن يمتنعوا يوما عن الماء ليخصصوه للناقة، ويكون لهم يوم آخر.

[3] عبد الله يوسف علي، تفسير معاني القرآن الكريم، ص.1596 .

إنها "استعارة سهلة التكرار للضلال أو نقض الولاء..وصورة من صور النزاع بين مصالح الماء وتقنين اقتصادياته، وهذا أخفقت ثمود في تحقيقه"[1]. وقد استعمل القرآن الكريم في حقهم لفظ الظلم وهو أشد وقعا من الضلال. قال ﷻ:**﴿ وآتينا ثمود الناقة مبصرة فظلموا بها﴾**[2].

يأتي اللجوء إلى الأسطورة هنا عبر تمثيل القوى المتسلطة الظالمة بـ"ثمود". وبتوظيف هذا الرمز نجد أنفسنا أمام صورة يتداخل فيها أكثر من واقع ليعبر عن واقع واحد يعكس تماثل واقع "ثمود" وواقع الشاعر.

إن الانتقالة هنا لا تمثل تجزيء الحدث الأسطوري أو الشعبي بل تمثل تضبيبا لمنابعه الأولى ومزجا أخاذا لتلك المنابع. لقد تجردت الحادثة السردية في هذه الأبيات من ضبابها الشعبي ونبرتها الفردية الملتاعة، وامتلأت برنين قرآني مريع وإيحاءات دينية وجمعية مدوية. هذا المزج يعطي النص نوعا من التجانس الذي يمنحه قيمة عالية "فكلما كانت العناصر متفرقة عن بعضها في البدء وبدا الأمر صعبا في إيجاد علاقة بين العناصر بسبب غموضها كلما ارتفعت القيمة الجمالية للعمل في اللحظة التي يتم اكتشاف بنية التجانس فيه"[3].

ويمكن تتبع هذا التجانس على مستوى التوازي في الأحداث على امتداد الساحة في كل زمان ومكان، حيث يظهر تنامي نزعة الجحود والاستكبار لدى المتسلطين على خيرات الشعوب المقهورة، وعلى تطلعات المضطهدين والجياع والعراة الكادحين.

إن هذا الخطاب الشعري يركز على فئة خاصة في المجتمع تتمثل في:

الجياع	الموتى+ المهاجرين+ العراة+ العبيد
الموتى	الجياع+ المهاجرين+ العراة+ العبيد
المهاجرين	الجياع+ الموتى+ العراة+ العبيد
العراة	الجياع+ الموتى+ المهاجرين+ العبيد
العبيد	الجياع+ الموتى+ المهاجرين+ العراة

---

[1] ياروسلاف ستيتكيفتيش، العرب والغصن الذهبي، إعادة بناء الأسطورة العربية، تر.سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط.1، 2005، ص.154 .

[2] سورة الإسراء، الآية.59 .

[3] ولفانغ أيزر، فن جزئي وتأويل مطلق، تر.مهند يوسف، م الثقافة الأجنبية، ع.03، 1992، ص.06 .

يمكن القول بأن الدلالة المعجمية متعلقة بفعل التشكيل السيمي الذي يستلزم تغير سيم واحد فيه تغير الدلالة ذاتها، فالوحدات السيمية: جياع – موتى– مهاجرين – عراة – عبيد – تتضمن عنصرا مشتركا (الإنسان)، وبهذا تكون كلمات السياب "تحيل إلى الحس المأساوي، إذ يجسد أعمق الصيحات الوجدانية"[1] التي بإمكانها أن تثير مشاعر المأساة وتؤجج وجدان الذات فقد وجدت كلماته مكانها الصحيح الذي تتفاعل فيه، وتحرك فيه الضمائر:

أصيح بالخليج: " يا خليجْ
يا واهبَ اللؤلؤ، والمحار، والردى!
كأنَّه النشيجْ :
" يَا خَلِيجْ
يَا وَاهِبَ المَحَارِ وَالرَّدَى ... "

ثلاثة مكونات تصورية متناقضة يجمعها عالم الخليج:

الغنى – الفراغ – العدم. بيد أن الصدى يبتلع اللؤلؤ ليرجع الفراغ والعدم إلى المنادي وهذا أمر متوقع:

فيرجعُ الصَّدَى
كأنَّهُ النشيجْ :
" يا خليجْ
يا واهبَ المحارِ والردى" .

ولنجرب الحقول الدلالية التي ينتمي إليها المقطع*المرتبط بالجوع والعدم وبما يحمله من كنايات دالة على الشر والأذى كلها مرتبطة بفعل "ثمود" تشبع ليجوع الضعفاء، و تحيا على موتهم.

---

[1] إيليا حاوي، بدر شاكر السياب، ج.5، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط.2، 1980، ص.129 .

* تقسم القصيدة إلى مقاطع، وكل مقطع يتوفر على غرضه الخاص، وصولا إلى الغرض الرئيس في القصيدة. إن مفهوم الغرض كما يقول توماشفسكي (هو مفهوم شامل يوحد المادة اللغوية للعمل الأدبي، فالعمل ككل يمكن أن يكون له غرض معين، وفي نفس الوقت فإن كل جزء من أجزائه، يتوفر على غرضه الخاص، ويتلخص تفكيك العمل في عزل أجزائه التي تختص بوحدة غرضية خاصة) ينظر: نظرية المنهج الشكلي(نصوص الشكلانيين الروس) تر.إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، المغرب، 1982، ص.180 .

❸.1.2. الحقول الدلالية:

◆الحقل التركيبي الذي تحيل عليه البنية التركيبية - العلامات العرفية - أي أن العراق فيه جوع بسبب الغربان والجراد الحقيقيين اللذين يأتيان غلال موسم الحصاد.

◆الحقل الدلالي الذي تحيل إليه البنية الرمزية أي أن العراق يجوع بسبب الإقطاعيين والمستغلين (ثمود) وفيه تحريض على النظام القائم.

◆الحقل الدلالي الذي يحيل إليه مستوى الأقوال ومستوى الأفعال معا.

الحقلان الدلاليان الأولان يغلقان باب التأويل ويجعلان باب الرسالة سطحية ومباشرة. أما العمق فيكمن في الحقل الدلالي الثالث. ومنه نستطيع أن ننتقل إلى تأويل ما للمقطع. والتأويل كما يرى "تودوروف" هو إدخال العمل الأدبي في علاقاته مع القراءة، ذلك أنه "لا قراءة خارج التأويل وبالتالي فإن النظر في النص من دون تأويله يعني لا قراءته"[1]. وقراءته أو مقاربته لا يعني بأي حال من الأحوال أن مؤولاته المعجمية "تولد في الوقت نفسه نصين داخل قصيدة واحدة أو نصا يمكن أن يفهم بطريقتين مختلفتين"[2]، يفتح التأويل آفاقا كبيرة المعنى، لكن داخل خصوصية واقع معين، لا يحد من هذه المعاني بقدر ما يوجهها.

فـ"ثمود" في النص رمز

للجحود والاستكبار

للتسلط والاستعلاء

للظلم والسطو

يلاحظ أن الشاعر استطاع من خلال هذا الرمز رسم صورة الإنسان العراقي داخل وطنه يقهر سياسيا ويظلم اجتماعيا. وما على هذا الإنسان إلا أن يتحدى القدر، وينبعث من قدر الهوان والعبودية/ الموت إلى قدر إلى الحياة. وإن كان قدر الإنسانية أن تحيا وتموت ثم تنبعث، فالمأساة هي فيمن يموت ولا ينبعث حين لا يرفد وطنه بمعطيات تساعد على الانبعاث. فنهوض الأوطان "عبر تاريخ الوجود لم يؤسس له الإنسان المنكفئ على سلبيته وتصدعه ويأسه بل الإنسان الفاعل الذي يتجاوز العرضي والزمني بالبناء المستقبل قبل مجيئه"[3].

---

[1] عبد الله إبراهيم، خطاب السرد القصصي من التدليل إلى التأويل، م الأديب المعاصر، ع.34، 1992، بغداد، ص.18 .

[2] M.Rifaterre, Sémiotique de la poésie, trad.jean jacque thomas, éd.Seuil, Paris, 1983, p.107-108 .

[3] أسيمة درويش، تحرير المعنى، دراسة نقدية في ديوان أدونيس الكتاب1، دار الآداب، بيروت، ط.1، 1997، ص.68 .

واستنادًا إلى هذا الحال، يمكن أن نقترح جدوًلا ينبني على الصعيد السيمي sémique على الثنائية موت/حياة:

الممثلون	الملفوظات	السيمات
المتصرفون في خيرات العراق الواسعة	**يا واهبَ اللؤلؤ، والمحار، والردى[1]! "**	الحياة
	لتشبعَ الغِرْبَان والجراد[2]	الحياة
	وينثر الخليجُ من هِبَاتِــهِ الكِثَارْ[3]	الحياة
	وفي العراق ألف أفعى تشرب الرحيقْ	الحياة.
مستضعفوا العراق	**يا وَاهِبَ المَحَارِ وَالرَّدَى**	الموت
	وفي العِرَاقِ جُوعْ[4]	الموت
	وَكُلَّ عَامٍ حِينَ يُعْشُب الثَّرَى نَجُوعْ	الموت
	مَا مَرَّ عَامٌ وَالعِرَاقُ لَيْسَ فِيهِ جُوعْ	الموت
	رغوه الأُجَاجَ، والمحار	الموت
	وَكُلّ دَمْعَةٍ مِنَ الجيَاعِ وَالعُرَاة	الموت
	وَكُلّ قَطْرَةٍ تُرَاقُ مِنْ دَمِ العَبِيدْ[5]	الموت.

يتضح من هذه المعطيات غلبة المحور الدلالي المتمثل في "الموت" على "الحياة" وسيطرته على نص السياب، وهو يمثل بؤرة دلالية تستقطب بقية عناصر النص. وهنا نستشف حقيقة مبدئية لا سبيل إلى تبديلها وهي أن الذي يلح على "هوس" الحديث عن الموت، ليس سوى مفتون بالحياة عاشق لها ومتفجع فيها "لأن في صميم الموت تكمن خميرة الحياة، وفي غياهب الموت تكمن بذرة الحياة"[6].

تبدو المأساة أكثر هولا و أعمق دلالة حين نتفحص المستوى المعجمي لهذا المقطع:

---

[1] الديوان، مج.2، ص.121 .

[2] المصدر نفسه، ص.122 .

[3] المصدر نفسه، ص.124 .

[4] المصدر نفسه، ص.122 .

[5] المصدر نفسه، ص.124 .

[6] فراس السواح، لغز عشتار، الألوهة والأنوثة وأصل الدين والأسطورة، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، ط.8، 2002، ص.198 .

❸.2.2.المستوى المعجمي:

يتناول هذا المستوى الاختيارات المعجمية داخل هذا المقطع، وبعدها في النص، والموقف الذي وردت فيه، ويمكن القول مع "لوتمان" أن المستوى المعجمي هو الأساس الذي يبنى عليه النص[1]، فعند الشروع في قراءة النص تتوالى تدريجيا أصداء معنوية عن كل مقطع من مقاطع النص الشعري، وتتضح معالمه كلما تقدمنا في القراءة، وما إن نأتي على قراءة النص كاملا حتى تستوي هذه الأصداء منتظمة في إطار دلالي جامع.

لذلك "وجب ضبط حدودها وخاصيتها"[2]، ولهذه الغاية يمكن أن نتأمل في هذا المقطع ما يأتي:

◆زمن الفعل: نلاحظ طغيان الزمن الحاضر، حيث بلغت نسبة المضارع في هذا المقطع وحده (11) فعلا، مقابل فعل ماض واحد هو"فض" :يذخر – يخزن – لم تترك – أكاد أسمع – يشرب – تئن – يصارعون. دلالة المضارع على استيعاب المستقبل والزمن الآتي، وما يمكن أن يوحي به من استمرارية عنصرين متضادين في العراق هما الخير والحياة، ثم الحزن والألم والوحدة والضياع والظلم والجوع. مما يعمق الجرح، و يؤخر اندماله. والكلام ذاته يقال مع:

◆الألفاظ الدالة على الأسى: تئن – يصارعون. وهي متجددة تجدد الفعل.

◆ المواد اللغوية الكونية: رعود – بروق – رياح – عواصف – مطر – هذه الألفاظ يكثر فيها المجاز، ويصف فيها هنا عالمه النفسي الذي يتوق إلى ثورة أقوى من قوة من يمتصون دماء الكادحين.

◆المواد اللغوية الطبيعية: السهول – الجبال – الواد — الخليج. واستعماله لهذه المواد ينبئ عن اتصال حميم ببيئته ووطنه، والوطن فكرة غافية لا يوقظها سوى الشعراء بالتحنان والغناء. وإذا كان الإنسان يرتبط شعوريا بالمكان الذي ينبت فيه وتمتد فيه جذوره، فإن وعيه الفطري يتعمق به بتوسيع دائرته ليشمل رقعة عريضة تتمثل فيها خواصه الطبيعية والبشرية.

وقد نقترب من الدورة الدلالية لجدلية الثورة/ الانبعاث في هذا المربع الدلالي: ذات المبدع الحاضرة بوصفها خطابا إنسانيا، محملا بثقافة إنسانية الصراع دفاعا عن إنسانية الإنسان في مواجهة استغلال البشر، انطلاقا من كون الصراع صراعا بين الخير والشر.وهذا هو المستوى العميق للنص.

---

[1] Louri Lotman, La Structure du texte artistique, Gallimard, Paris, 1973, pp.243-260 .

[2] محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردي نظرية غريماس، الدار العربية للكتاب، 1993، ص.75-76 .

❸.3.المستوى العميق: من خلال مربع غريماس

يعد المربع السيميائي عند غريماس محاولة منطقية للتحليل، ويقصد به التمثيل الافتراضي للتمفصل المنطقي لمقولة دلالية ما[1] للعلاقات التي يتشكل منها، والتي تخضع لها الوحدات الدلالية لتوليد عالم دلالي. إنه الأنموذج الذي يمكن أن يستثمر في أكبر عدد ممكن من العوالم السيميائية، أو كما عبر غريماس عن ذلك في كتابه (في المعنى) من أن هذا الأنموذج التشكيلي يمكن أن يطبق بصفة عامة لبيان وجود الدلالة من خلال بنيتها الأولية وتحقيقاتها الواقعية[2]. ولم تعتبره مدرسة باريس "تمثيلا للتجانس فحسب بل إنها تنظر إليه أيضا على أنه تمثيل لإنتاج و إدراك الدلالة[3] .

يقوم المربع السيميائي بالبحث عن عناصر المحتوى وتفصيلها ببيان الفاعلين فيها في محاولة لتحديد الأدوار كخطوة أولى، ثم تأتي الخطوة الثانية لتحديد مواضع هذه العناصر بالنسبة لبعضها البعض، لتتجلى العلاقات المختلفة ما بين تناقض وتداخل أو تكامل وتضاد ما بين هذه العناصر التي من خلالها يمكن الكشف عن طريقة تحرك هذه العناصر وتفاعلها لتكوين الدلالة المرادة، والتي لا تتوصل إليها بغير هذا الترتيب وهذه العلاقات، حيث إنّها إن اختلفت مواقعها أو تغيرت علاقاتها تغيرت تبعًا لذلك دلالاتها.

إن المربع السيميائي المقترح من قبل غريماس، ينبغي أن يفهم بوصفه مجموعة منظمة من العلاقات المبرزة لتمفصلات الدلالة، كما يمكن بهذه الوسيلة إنشاء كل العناصر وترتيبها بحيث تحكم العلاقات تجليات المعنى في النص[4].

يقوم النص الشعري "أنشودة المطر"على ثنائيات مختلفة، تتراءى في جمة من التعارضات المتفرقة تحكم دلالاته وتنتظم على أساسها هيكليته: بين الفرح والحزن، والضوء والظلمة والشرفة والغور، والضحك والبكاء، والولادة والموت، والخصب والجوع، والاضطهاد والثورة، وغير ذلك وإذا كان الاختيار قد وقع على الاضطهاد والثورة فذلك لأنها تمثل جوهر هذا المقطع:

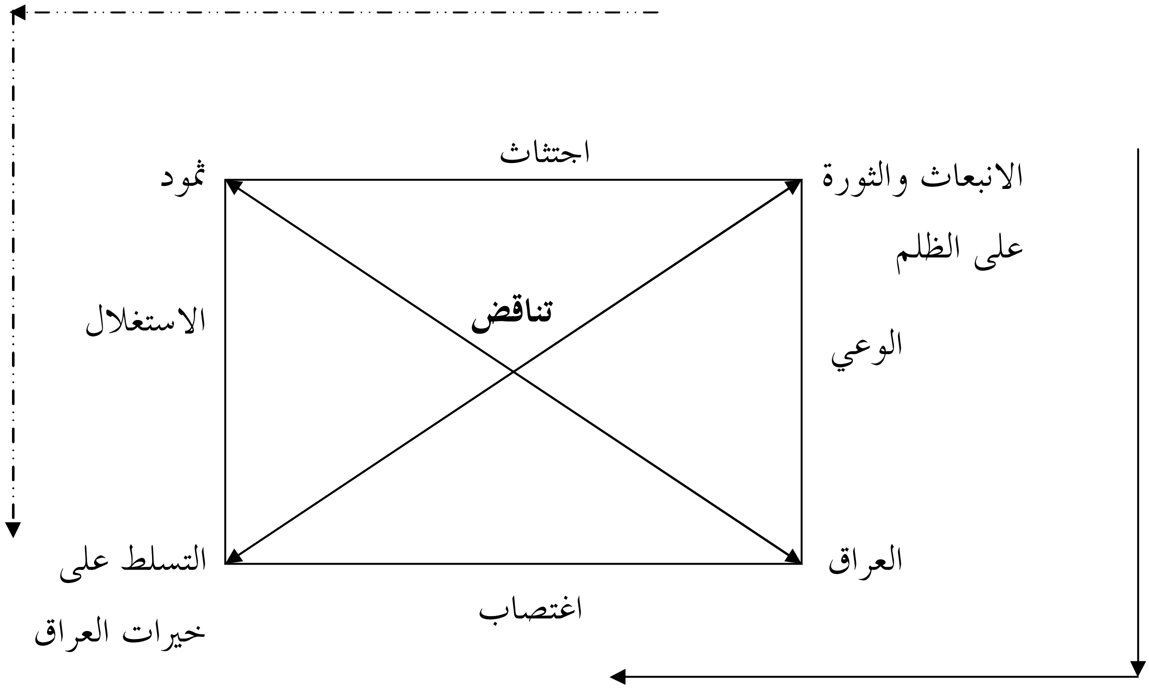
---

[1] A.J.Greimas et J.Courtés, Sémiotique, Dictionnaire Raisonné de la théorie du langage (Carré sémiotique), éd. Hachette, Paris, p.29.

[2] A.J.Greimas, Du sens, Essais sémiotique, éd. Seuil, Paris, 1970, p.136-137.

[3] جان كلود كوكي، السيميائية، مدرسة باريس، تر.رشيد بن مالك، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2003، ص.104 .

[4] ينظر: رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، 2000، ص.25 .



هذه التقابلات من شأنها أن تفجر النواة الدلالية فهي تكشف عن واقع مأساوي مميت تعيشه العراق، واقع قائم على الظلم والاستلاب، والنهب والاستغلال. وحين تصير المأساة أعمق دلالة تكون"حركتها الباحثة هي علامة الحياة في زمن الموت"[1] لأنها ستبعث من أعماقها ثورة تكون أملا لحياة ينتظرها المظلومون، حياة تعانق واقعًا إنسانيا أفضل. لذلك كانت تلك التقابلات وذاك التعارض في الحقيقة صراعا بين قوتين من أجل حفظ الوجود، ومنعه من العودة إلى هاوية السكون والعدم.

إن الإستراتيجية السيميائية للنص مسخرة لانبعاث الإنسان، لأنه "شعر يحمل رسالة ولكن الآخرين يجهلون هذه الرسالة مما يحولهم إلى موتى ويحولها إلى حياة واعدة"[2] لذلك كان السبيل الوحيد لتحقيق هذه الحياة، هو التخلص من شبح البؤس والجوع، والاستبداد والموت. ولا يكون هذا إلا بامتلاك الوعي والحلم. الوعي بجدلية الثورة والحلم بحياة أفضل.

الثورة سلاح معنوي إنساني، يمثل حياة الوطن/ الإنسان، والعلاقة الجدلية بين الوطن والإنسان هي التي تُعطي الوطن معناه، كما يعطي الشعر رؤيا الانبعاث، و"عن هذا يقول أدونيس: «الشعر رؤيا بفعل والثورة فعل برؤيا» موضحا بذلك جدلية الشعر والثورة، وما في الشعر من

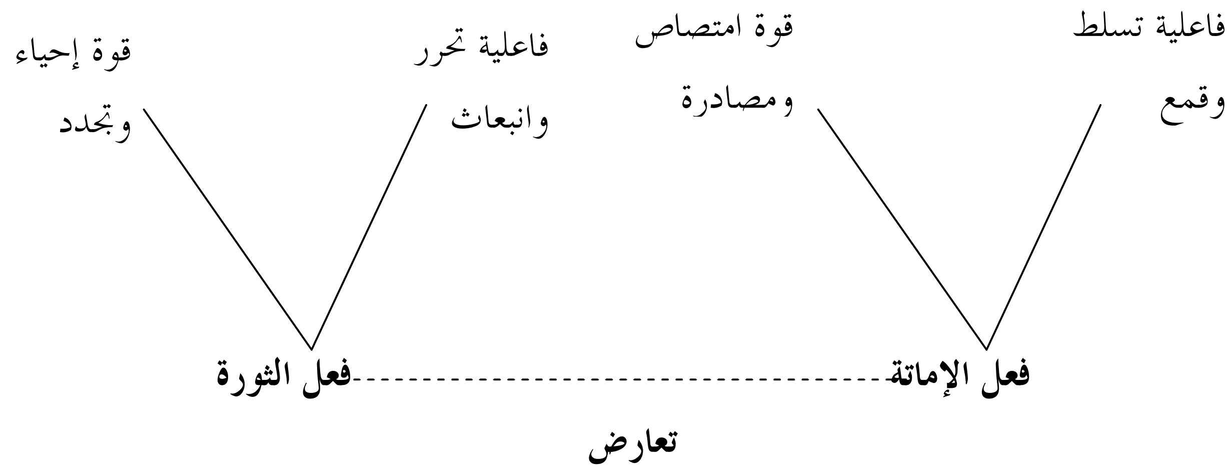
---

[1] خالدة سعيد، حركية الإبداع، دراسات في الإبداع العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط.1، 1979، ص.9 .

[2] عبد الكريم حسن، لغة الشعر في زهرة الكيمياء، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط.1، 1992، ص.294 .

شوق إلى الحياة المتحركة المتغيرة المتصاعدة وما في الثورة من نار الإلهام الشعري"[1]. والمهم في التصور الشعري هو أن ولادة الثورة تعني النقيض لولادة اليباب والانهيار، تعني ولادة ترميزية أسطورية تحقق رغبة دفينة في ذات الشاعر الذي يجد نفسه يخرج عن طريق هذه الولادة عن زمكانية اليباب والرماد والظلام إلى فجر الولادة.

ومن ثم ظل أس الإمكان المتصاعد في تطابق حركتي "العراق" و"ثمود" وسيرورتهما إلى غايتين متناقضتين: الأولى إمكانية تحرر وقوة إحياء وتجدد، والثانية فاعلية خناق وقوة إماتة وتسلط. فيكون تطابق القوتين في التصاعد وتعارضهما في الغاية بهذا الشكل:



فعل الإماتة تجسيد "للآني" الراكد، القاحل "اليباب"، وفعل الثورة مؤشر على تحول فهو منبثق ومتفجر ومفتوح على التغيرات والتحولات، ولذلك كان هم الذات هو استشراف الأفق و الآتي المحمل بنبض الحياة، والمشحون بالتنبؤ وفيض العطاء المتجدد على الدوام و" هذا يعني أن عيني الشاعر مثبتتان دوما على الغد، على المستقبل الخصيب، فهو إذا يعزف سينفونيا الحركة المواظبة على صعودها الأبدي "[2] الذي يتقمص ألوان الفرح وإشراقات النهار المحمل بنبض الحياة والمشحون بالتنبؤ وفيض العطاء المتجدد على الدوام..تجدد ملحمة الحياة..

---

[1] خالدة سعيد، حركية الإبداع، المرجع السابق، ص.169 .

[2] سامي يوسف اليوسف، الشعر العربي المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1980، ص.198 .

خاتمة

حاول هذا التحليل السيميائي، على ما يعتريه من نقص، أن يخلص إلى جملة من الملاحظات والقواعد، نذكر منها الأمور التالية:

الميثولوجيا صارت حقلا خصبا للمقاربات السيميائية بعدما أعادت لها الأنثروبولوجية الثقافية بعامة والأنثروبولوجية البنوية بخاصة المترلة التي تليق بها. وإذا كانت الأسطورة قبل كل شيء شكلا من أشكال الخطاب فإنها تدرج في إطار السيميائيات من حيث هي علم للأشكال يدرس الدلالة مستقلة عن مضمونها.

خطاب الشاعر عن نفسه بالأسطوري جعل الأسطورة مع الشاعر علامة حاملة لسؤال الدهشة الذي يخفي في طياته معالم اتصاله مع الواقع، وبوادر تواصله مع العالم ككل. وهذا يعني أن الأسطورة ليست شأنا تراثيا فحسب، بل يدل دلالة واضحة على أنها من أهم مكونات النظام السيميائي المرتبط بالخطاب الشعري.

الشعر وجد في الأسطورة ما يجعله قابلا لقول ما لا يقال باللغة متخلصا في ذلك من رتابة اللغة وقواعدها، والصورة ونمطيتها لتبقى الحقيقة الشعرية في تجدد مع كل قارئ، لا يستهلكها التحليل ولا تستنفدها القراءة. هذا ما جعل الشعر يمتد في الزمن وجودا، وفي القراءة تأويلا.

الشاعر حين يتجاوز طرائق التعبير المعتادة، فإنه ينتج قوانين توليدية تفجر في النص طاقاته الإيحائية الكامنة لتنبجس منه دلالاته المفتوحة.

الأسطورة تشارك في نسيج النص التركيبي في سيرورة الدلالة "السيميوزيس" حيث تتجلى مستويات النص من خلال بنيته الداخلية. وتعيد وبوجه عام وضمن المستوى السيميائي إبراز المستويين التقريري والإيحائي الذي يهيمن على مجموع العلاقات في النص دون أن يقصي أحدهما الآخر بل يتكاملان.

الجاذبية التي تحققها الأسطورة تجعلها عنصرا مهما من عناصر التشكيل الجمالي في الشعر بما لها من فاعلية وتأثير تجعل الشاعر ينعطف إلى مساءلتها وتوظيفها وتجسيد تماسها مع اللغة إلى حد يخضع فيه فعل اللغة هو الآخر إلى الأسطرة. ولم نشأ أن نتجاوز هذا البحث دون أن نكشف عن تماسهما، وعن علاقة الأسطوري باللغة والشعر معا.

إذا كان من الصعب تحديد نقطة زمنية يحال إليها عند الحديث عن اهتمام الشاعر المعاصر بالأسطورة وتأمل قدرته في التعامل مع مكوناتها ودلالاتها فإن المؤكد أن علاقة الأسطورة بالشعر وانعكاساتها على الإبداع في شكل متعدد المعاني والدلالات ليس جديدا، كما أن التوظيف المعاصر والمفارق للأسطورة ليس غير جديد أيضا، لكن الجديد كل الجدة هو إمكان تحول كل شيء إلى أسطوري مذ يدخل مجال اللغة.(بارت)

ما اللغة والأسطورة إلا عناصر من عالم الشاعر الرمزي، و بهما يستطيع أن يعبر بلغة الواقع الإنساني في غنى وتنوع أشكاله الثقافية. (كاسيرر).

تستطيع الأسطورة أن تمد الشاعر بأداة منطقية تسمح له بحل إشكالية، أو صعوبة أو تناقض يعترضه في حياته. (ستراوس).

تكشف الذات الشاعرة عن نفسها وعن واقعها، وعالمها ضمن منظومة الرموز الأسطورية على نحو تغدو فيه هذه الرموز اللاواعية جزءا من أجزاء اللغة التي تسكن لاوعي الشاعر. (لاكان) .

الهدف من التحليل السيميائي للأسطورة في النص هو الإمساك بالمعنى أو الدلالة بغض النظر عن مختلف التجليات التي يتخذها، على أن هذا التحليل السيميائي في تناول الأسطورة كظاهرة أدبية وثقافية وفك شفراتها واكتشاف شعريتها يشمل مختلف مستوياتها منذ اللحظة التي تلج فيها إلى النص من خلال بنيته الداخلية لا العكس كما تنظر المناهج الخارجية.

قد جنحت هذه الدراسة إلى مجال رحب. وإذا تقدمنا بقراءة- إذا تحقق لها أن توصف بأنها عملية- لقصيدة خاصة من الإبداع السيابي في ضوء إمكانات وإنجازات الحقل السيميائي فإننا لا نرى هذه القراءة -أو هذه الدغدغة لمشاعر النص في محاورة وعيه واستنطاق لاوعيه- سوى محاولة إسهام بِذرّة رمل في صحراء جهازه النقدي، وإفادة من محصلة معطياته وهي تخضع لنسق زمني يمضي متقدما لاكتساب مزيد من الخبرات الفنية الجمالية علّها تنتظم في نسق يقترب من روح العلم وصواب المنهج.

﴿والحمد لله رب العالمين﴾

ملحق خاص بـ نص قصيرة:

أنشودة المطر

ديوان: بدر شاكر السياب

المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، 2005.

عَيْنَاكِ غَابَتَا نَخِيلٍ سَاعَةَ السَّحَرْ ،
أو شُرْفَتَانِ رَاحَ يَنْأَى عَنْهُمَا القَمَرْ .
عَيْنَاكِ حِينَ تَبْسُمَانِ تُورِقُ الكُرُومْ
وَتَرْقُصُ الأَضْوَاءُ ...كَالأَقْمَارِ في نَهَرْ
يَرُجُّهُ المِجْدَافُ وَهْنَاً سَاعَةَ السَّحَرْ
كَأَنَّمَا تَنْبُضُ في غَوْرَيْهِمَا، النُّجُومْ ...
وَتَغْرَقَانِ في ضَبَابٍ مِنْ أَسَىً شَفِيفْ
كَالبَحْرِ سَرَّحَ اليَدَيْنِ فَوْقَـــهُ المَسَاء ،
دِفءُ الشِّتَاءِ فِيـــهِ وَارْتِعَاشَةُ الخَرِيف،
وَالمَوْتُ، وَالميلادُ، والظلامُ، وَالضِّيَاء؛
فَتَسْتَفِيق مِلء رُوحِي ، رَعْشَةُ البُكَاء
ونشوةٌ وحشيَّةٌ تعانق السماء

كنشوةِ الطفلِ إذا خَافَ مِنَ القَمَر !
كَأَنَّ أَقْوَاسَ السَّحَابِ تَشْرَبُ الغُيُومْ
وَقَطْرَةً فَقَطْرَةً تَذُوبُ في المَطَر ...
وَكَرْكَرَ الأَطْفَالُ في عَرَائِشِ الكُرُوم ،
وَدَغْدَغَتْ صَمْتَ العَصَافِيرِ عَلَى الشَّجَر
أُنْشُودَةُ المَطَر ...
مَطَر ...
مَطَر...
مَطَر...
تَثَاءَبَ الْمَسَاءُ ، وَالغُيُومُ مَا تَزَال
تَسِحُّ مَا تَسِحّ من دُمُوعِهَا الثِّقَالْ .
كَأَنَّ طِفَلاً بَاتَ يَهْذِي قَبْلَ أنْ يَنَام :
بِأنَّ أمَّـــهُ – التي أَفَاقَ مُنْذُ عَامْ
فَلَمْ يَجِدْهَا ، ثُمَّ حِينَ لَجَّ في السُّؤَال
قَالوا لَهُ : " بَعْدَ غَدٍ تَعُودْ .. " –
لا بدَّ أنْ تَعُودْ
وَإنْ تَهَامَسَ الرِّفَاقُ أنَّـــها هُنَاكْ
في جَانِبِ التَّلِّ تَنَامُ نَوْمَةَ اللُّحُودْ
تَسفُّ مِنْ تُرَابِـــهَا وَتَشْرَبُ المَطَر ؛
كَأنَّ صَيَّادَاً حَزِينَاً يَجْمَعُ الشِّبَاك
ويلعن المياه والقَدَر
وَيَنْثُرُ الغِنَاءَ حَيْثُ يَأْفلُ القَمَرْ.
مَطَر ...
مَطَر ...
أتعلمينَ أيَّ حُزْنٍ يبعثُ المَطَر ؟
وَكَيْفَ تَنْشج المزاريبُ إذا انْهَمَر ؟

وكيفَ يَشْعُرُ الوَحِيدُ فِيهِ بِالضّيَاعِ ؟
بِلا انْتِهَاءٍ – كَالدَّمِ الْمُرَاقِ ، كَالْجِياعِ ،
كَالْحُبِّ ، كَالأطْفَالِ ، كَالْمَوْتَى – هُوَ الْمَطَر !
وَمُقْلَتَاكِ بِي تُطِيفَانِ مَعِ الْمَطَر
وَعَبْرَ أَمْوَاجِ الخَلِيج تَمْسَحُ البُرُوقْ
سَوَاحِلَ العِرَاقِ بِالنُّجُومِ وَالْمَحَار ،
كَأَنَّهَا تَهمُّ بِالشُّرُوق
فَيَسْحَبِ الليلُ عليها مِنْ دَمٍ دِثَارْ .
أصيح بالخليج : " يا خليجْ
يا واهبَ اللؤلؤ ، والمحار ، والردى ! "
فيرجعُ الصَّدَى
كأنَّـــه النشيجْ :
" يَا خَلِيجْ
يَا وَاهِبَ المَحَارِ وَالرَّدَى ... "
أَكَادُ أَسْمَعُ العِرَاقَ يذْخرُ الرعودْ
ويخزن البروق في السهولِ والجبالْ ،
حتى إذا ما فَضَّ عنها ختمَها الرِّجالْ
لم تترك الرياحُ من ثمودْ
في الوادِ من أثرْ .
أكاد أسمع النخيل يشربُ المطر
وأسمع القرى تَئِنُّ ، والمهاجرين
يُصَارِعُون بِالمجاذيف وبالقُلُوع ،
عَوَاصِفَ الخليج ، والرُّعُودَ ، منشدين :
" مَطَر ...
مَطَر ...
مَطَر ...

وفي العِرَاقِ جُوعْ
وينثر الغلالَ فيه مَوْسِمُ الحصادْ
لتشبعَ الغِرْبَان والجراد
وتطحن الشّوان والحَجَر
رِحَىً تَدُورُ في الحقول ... حولها بَشَرْ
مَطَر ...
مَطَر ...
مَطَر ...
وَكَمْ ذَرَفْنَا لَيْلَةَ الرَّحِيلِ ، مِنْ دُمُوعْ
ثُمَّ اعْتَلَلْنَا – خَوْفَ أَنْ نُلامَ – بِالمَطَر ...
مَطَر ...
مَطَر ...
وَمُنْذُ أَنْ كُنَّا صِغَارَاً ، كَانَتِ السَّمَاء
تَغِيمُ في الشِّتَاء
وَيَهْطُل المَطَر ،
وَكُلَّ عَامٍ – حِينَ يُعْشُب الثَّرَى– نَجُوعْ
مَا مَرَّ عَامٌ وَالعِرَاقُ لَيْسَ فِيهِ جُوعْ .
مَطَر ...
مَطَر ...
مَطَر ...
في كُلِّ قَطْرَةٍ مِنَ المَطَر
حَمْرَاءُ أَوْ صَفْرَاءُ مِنْ أَجِنَّةِ الزَّهَرْ .
وَكُلّ دَمْعَةٍ مِنَ الجيَاعِ وَالعُرَاة
وَكُلّ قَطْرَةٍ تُرَاقُ مِنْ دَمِ العَبِيدْ
فَهيَ ابْتِسَامٌ في انْتِظَارِ مَبْسَمٍ جَدِيد
أَوْ حُلْمَةٌ تَوَرَّدَتْ عَلَى فَمِ الوَلِيدْ

فِي عَالَمِ الغَدِ الفَتِيِّ ، وَاهِبِ الحَيَاة !
مَطَر ...
مَطَر ...
مَطَر ...
سيُعْشِبُ العِرَاقُ بِالَمطَر ... "
أَصِيحُ بالخليج : " يا خَلِيجْ ...
يا واهبَ اللؤلؤ ، والمحار ، والردى ! "
فيرجعُ الصَّدَى
كأنَّـــهُ النشيجْ :
" يا خليجْ
يا واهبَ المحارِ والردى . "
وينثر الخليجُ من هِبَاتِـــهِ الكِثَارْ ،
عَلَى الرِّمَالِ ، : رغوه الأُجَاجَ ، والمحار
وما تبقَّى من عظام بائسٍ غريق
من المهاجرين ظلّ يشرب الردى
من لُجَّـــة الخليج والقرار ،
وفي العراق ألف أفعى تشرب الرحيقْ
من زهرة يربُّها الرفاتُ بالندى .
وأسمعُ الصَّدَى
يرنُّ في الخليج
" مطر .
مطر ..
مطر ...
في كلِّ قطرةٍ من المطرْ
حمراءُ أو صفراءُ من أَجنَّـــةِ الزَّهَـــرْ .
وكلّ دمعة من الجياع والعراة

وكلّ قطرة تراق من دم العبيدْ
فهي ابتسامٌ في انتظارِ مبسمٍ جديد
أو حُلْمَةٌ تورَّدتْ على فمِ الوليدْ
في عالَمِ الغَدِ الفَتِيِّ ، واهب الحياة . "
وَيَهْطُلُ المَطَرْ ..

مسرد المصطلحات المترجمة

-A-

عامل	Actant
فعل	Acte
مساعد	Adjuvant
اغتراب	Alienation
غموض	Ambiguïté
أنثروبولوجيا	Anthropologie
أنثروبولوجي	Anthropologique
تمفصل	Articulation
هيكل	Armateur
الآخر	Autre

-C-

مربع سيميائي	Carré sémiotique
حقول دلالية	Champ sémantique
سنن	Code
مفهوم	Concept
تكثيف	Condensation
إيحاء	Connotation
اتصال	Contact
حكاية	Conte
محتوى	Conteunu
سياق	Contexte
تناقض	Contradiction

Conscien	وعي

-D-

Deplacement	
Décodage	نقل
Dénotation	فك السنن
Désignation	تقرير
Désire	إحالة
Destinataire	رغبة
Destinateur	مرسل إليه
Discours	مرسل

-E-

Espace	
Extratextuelle	فضاء
Expression	خارج نصي
	تعبير

-F-

Figuratif	
Figure	صوري
Fonction	صورة
Fonction dramatique	وظيفة
Fonction sémiotique	وظيفة درامية
Forme	وظيفة سيميائية
Formalisme	شكل
Forme de conteunu	شكلانية

Forme de l'expre	شكل المحتوى
	شكل التعبير

-H-

Harmonie	
Hérméneutique	تناغم
Histoire	تفسيري
	قصة

-I-

Icône	
Idéologie	إيقونة
Implicite	إيديولوجيا
Inconscience	ضمني
Index	لاوعي
Isotopie	مؤشر
Interprétation	تشاكل
Interprétant	تأويل
	مؤول

-L-

Langage	
Langue	لغة
Lecteur variable	لسان
Lexème	قارئ متغير
Libido	لكسيم
Littérarité	ليبيدو

	أدبية
Lingui	لسانيات

-L-

Meta langage	لغة واصفة
Métaphore	استعارة
Méthode	نهج
Mythe	أسطورة
Mythème	ميثيم
Mythologies	أساطير
Mythologique	أسطوري
Message	مرسلة

-N-

Narration	سرد
Narrativité	السردية
Narré	مروي
Naturalité	طبيعة
Non sens	لا معنى

-O-

Objet	موضوع
Objet sémiotique	موضوع سيميائي
Onthologie	

Opposant	وجودي
	معارض

-P-

Paradigmatique	
production	استبدالي
Psychose	إنتاج
Poetique	ذهان
Polysememie	شعرية
	تعدد المعاني

-R-

Référant	
Représentamen	مرجع
Représentation	ممثل
Résolution	تمثيل
Rhétorique	تحليل
	بلاغي

-S-

Schéma	
Séquence	خطاطة
Sémiotique	مقطوعة
Sémiosis	سيميائية
Sème	سيميوزيس
Sens	سيم

Scène	معنى
	مشهد
Scriptible	
Signe	إعادة الكتابة
Signifiant	علامة
Signifié	دال
Signification	مدلول
Structure de surface	دلالة
Structure profonde	بنية سطحية
Structuralisme	بنية عميقة
Style	بنوية
Stylistique	أسلوب
Substance	أسلوبي
Substance de conteunu	جوهر
Substance de l'expression	جوهر المحتوى
Sujet	جوهر التعبير
Symbole	ذات
Symbolique	رمز
Symbolisme	رمزي
Syntagmatique	رمزية
Système	تركيبي
	نظام

-T-

Terme	
Texte	عنصر
Texuelle	نص

نصية

-U-

Unité

Unité sémique

وحدة

وحدة سيمية

-V-

Valeur

قيمة

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

الرسائل الجامعية

* حمدان الحارثي، العنوان في النص الشعري الحديث، رسالة ماجستير، السنة الجامعية، 2007/2006، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية.

* فؤاد القرقوري، أهم مظاهر الرومنطيقية في الأدب العربي الحديث وأهم المؤثرات الأجنبية، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 1984.

* فضيلة لكبير، دور الأسطورة الدينية في بناء النظام الاجتماعي، رسالة ماجستير، جامعة باتنة، السنة الجامعية، 2009/2008.

* قوتال فضيلة، معالم السيميائيات المحايثة وحدودها، رسالة ماجستير، جامعة وهران، السنة الجامعية، 2004/2003.

* كورات الجيلالي، هندسة الكتابة الشعرية، مقاربة أيقونية لأشكالها الحداثية، رسالة ماجستير، جامعة وهران، السنة الجامعية، 2001/2000.

* لقجع جلول السايح نادية، التحليل السيميائي للنص المسرحي الشعري، رسالة ماجستير، جامعة وهران، 2005/2004.

* ناصر بركة، ديوان منزل الأقنان، لبدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، السنة الجامعية، جامعة باتنة، 2007/2006.

* نهى محمود نايل، الدلالات الرمزية والقيم الفنية لتيجان الآلهة في النقوش المصرية القديمة، رسالة ماجستير، جامعة حلوان، مصر، السنة الجامعية 2003/2002.

قائمة المصادر والمراجع العربية

- أ-

* آمنة بلعلى، أثر الرمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

* إبراهيم الحيدري، إثنولوجيا الفنون التقليدية، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط.1، 1984.

* إبراهيم العطية، التركيب اللغوي لشعر السياب، دار الشؤون الثقافية العامة لكتاب، بغداد، 1986.

* إبراهيم رماني، الغموض في الشعر الحر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،ط.1، 1991.

* أحمد ديب شعبو، في نقد الفكر الأسطوري والرمزي، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط.1، 2006.

* إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، فبراير، 1978.

* أحمد الشايب، الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط.6، 1996.

* أحمد زكي كنون، المقدس الديني في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، المغرب، 2006.

* أحمد طالب، المنهج السيميائي من النظرية إلى التطبيق، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2005.

* أحمد كمال زكي، الأساطير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997.

* أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة، مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة، منشورات الاختلاف، ط.1، 2005.

* أحمد يوسف، السيميائيات الواصفة، المنطق السيميائي وجبر العلامات، منشورات الاختلاف، ط.1، 2005.

* أسيمة درويش، تحرير المعنى، دراسة نقدية في ديوان أدونيس الكتاب1، دار الآداب، بيروت، ط.1، 1997.

* الزواوي بغورة، المنهج البنيوي، بحث في الأصول والمبادئ والتطبيقات، دار الهدى، الجزائر، ط.1، 2001.

* السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية، مطبعة الجيزة، الإسكندرية، ط.1، 1979.

* إمام عبد الفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم، مكتبة مدبولي د.ت، القاهرة.

* أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، دار الجيل، القاهرة، د.ت، 1975.

* أنطونيوس بطرس، بدر شاكر السياب شاعر الوجع، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، د.ت، لبنان.

* أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1987.

* إيليا حاوي، بدر شاكر السياب، ج.5، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط.2، 1980.

-ب-

* بدر شاكر السياب، الديوان، مج.02، دار العودة، بيروت، 2005.

* بدر شاكر السياب، قصائد اختارها وقدم لها أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط.4، 2006.

* بدر شاكر السياب، كنت شيوعيا، إعداد. وليد خالد أحمد حسن، منشورات الجمل، بغداد، ط.1، 2007.

* بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط.1، 2001.

* بشير العيسوي، دراسات في الأدب العربي المعاصر، ، دار الفكر العربي، القاهرة، 1998.

-ت-

* توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب، ليبيا، 1984.

-ث-

* ثروت عكاشة، الفن العراقي القديم، سومر وبابل وآشور، سلسلة تاريخ الفن، المؤسسة العامة للدراسات والنشر.

-ج-

* جلال الربعي، أسطورة الخلق في كتاب السد، من الترنيم الطقسي إلى التخييل الفني، دار نهى للطباعة والنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، ط.1، 2004.

* جماعي، الأدب العربي الحديث، تعبيره عن الوحدة والتنوع، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط.1، مارس، 1990.

-ح-

* حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2003.

* حنون مبارك، دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 1987.

* حسين فهيم، قصة الأنثروبولوجيا، فصول في تاريخ علم الإنسان، عالم المعرفة، فيفري، 1986.

* حفناوي بعلي، أثر ت س إليوت في الأدب العربي المعاصر، التجربة العربية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2007.

-خ-

* خالدة سعيد، حركية الإبداع، دراسات في الإبداع العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط.1، 1979.

* خلف رشيد نعمان، الحزن في شعر بدر شاكر السياب، الدار العربية للموسوعات، ط.1، 2006، بيروت.

* خير الله عصار، مقدمة لعلم النفس الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982.

-د-

* دريني خشبة، أساطير الحب والجمال عند اليونان، المجلد الثاني، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط.1، 1983.

ديزيريه سقال، بدر شاكر السياب، شاعر الحداثة والتغيير، دار الفكر العربي، د.ت، بيروت.

-ر-

* رجاء عيد، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، مطبعة أطلس، القاهرة، 1985.

* رشيد بن مالك، البنية السردية في النظرية السيميائية، دار الحكمة، الجزائر، 2001.

* رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، 2000.

* ريتا عوض، بدر شاكر السياب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط.3، 1987.

-س-

* سامح الرواشدة، مغاني النص، دراسات تطبيقية في الشعر الحديث، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط.1، 2002.

* سامي سويدان، بدر شاكر السياب وريادة التجديد في الشعر العربي الحديث، دار الآداب، بيروت، ط.2، 2002.

* سامي يوسف اليوسف، الشعر العربي المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1980، ص.198 .

* سعيد بن كراد، السيميائيات والتأويل، مدخل لسيميائيات ش س بيرس، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط.1، 2005.

* سعيد بن كراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار، اللاذقية، ط.2، 2005.

سليمان مظهر، أساطير من الشرق، دار الشروق، القاهرة، ط.1، 2000.

* سمير حجازي، قضايا النقد الأدبي المعاصر، الفكر الحديث، الدار البيضاء، 1983.

* سيزا قاسم ونصر أبو زيد، مدخل إلى السيميوطيقا، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط.2، 1996.

- ش-

* شوقي عبد الحكيم، الفولكلور والأساطير العربية، دار ابن خلدون، ط.1، 1983، القاهرة.

* شعيب حليفي، هوية العلامات، العتبات وبناء التأويل، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2004.

- ص-

* صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط.1، 1995.

* صلاح فضل، شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، دار الآداب، بيروت، ط.1، 1999.

* صلاح فضل، قراءة الصورة وصورة القراءة، دار الشروق، القاهرة، ط.1، 1977.

- ط-

* طائع الحداوي، سيميائيات التأويل، الإنتاج ومنطق الدلائل، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، بيروت، ط.1، 2006.

- ع -

* عادل فاخوري، تيارات في السيمياء، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط.1، 1990.

* عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، ط.1، 1978.

* عبد الحميد محمد، الأسطورة في بلاد الرافدين، الخلق والتكوين، منشورات دار علاء الدين، دمشق، ط.1، 1998.

* عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الكتاب العربي، 1968.

* عبد الرحمان بدوي، الزمان الوجودي، دار الثقافة، بيروت، ط.3، 1973.

* عبد الرحيم العماري، الخطاب والإيديولوجية، سيميائيات الخطاب، ط.1، المنشورات الجامعية المغاربية، مراكش، 1988.

* عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، منشورات وزارة الثقافة والفنون، العراق، 1978.

* عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط.2، 1982.

* عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، مطابع الرسالة، الكويت، أفريل 1998.

* عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، دار الوصال، الجزائر، ط.1، 1994.

* عبد الكريم حسن، لغة الشعر في زهرة الكيمياء، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط.1، 1992.

* عبد الله عبد الرحمن يتيم، كلود ليفي شتراوس، قراءة في الفكر الأنثروبولوجي المعاصر، إصدارات بيت القرآن، المنامة، البحرين، ط.1.

* عبد الله الغذامي، تشريح النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط.2، 2006.

* عبد الملك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، تحليل بالإجراء المستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الجلبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

* عبد الواسع الحميري، الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط.1، 1999.

* عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار الكتاب العربي للدراسة والنشر، القاهرة، 1967.

* عز الدين إسماعيل، الفن والإنسان، دار القلم، بيروت، 1974.

* عز الدين إسماعيل، روح العصر، دار الرائد العربي، بيروت، 1978.

* عصام حفظ الله واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط.1، 2001.

* عصام خلف كامل، الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، دار فرحة للنشر والتوزيع، 2003.

علي البطل، الصورة في الشعر العربي، دار الأندلس، بيروت،1981.

* علي جعفر العلاق، الدلالات المرئية، قراءة في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق، عمّان، 2002.

* علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دراسات نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط.1، 1997.

* عمر مهيبل، البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ديوان المطبوعات الجماعية، الجزائر، ط.2، 1993.

* عيسى بلاطة، بدر شاكر السياب، حياته وشعره، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط.6، 2007.

– غ–

* غريب إسكندر، الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2002.

– ف–

* فاروق خورشيد، أديب الأسطورة عند العرب، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط.1، 2005.

* فايز عارف القرعان، الموضوعة الاستعارية في شعر السياب، الليل نموذجا، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط.1، 2009.

* فراس السواح، الأسطورة والمعنى، دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، دار علاء الدين، دمشق، ط.8، 1998.

* فراس السواح، لغز عشتار، الألوهة والأنوثة وأصل الدين والأسطورة، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، ط.8، 2002.

– ق–

* قاسم المقداد، هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي، جلجامش، دار السؤال للطباعة والنشر، دمشق، ط.1، 1984.

– ك–

* كاملي بلحاج، أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004.

* كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار المشرق، بيروت، 1982.

– م–

* محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط.1، 1991.

* محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردي نظرية غريماس، الدار العربية للكتاب، 1993.

* محمد الولي الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1990.

* محمد بن سيرين، تفسير الأحلام الكبير، دار الكتب العلمية، بيروت، 1996.

* محمد راضي جعفر، الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر، مرحلة الرواد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999.

* محمد شاهين، الأدب والأسطورة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996.

* محمد عجينة، حفريات في الأدب والأساطير، دار محمد علي للنشر، صفاقس، تونس، 2006.

* محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، دار محمد علي للنشر، صفاقس، تونس، 2005.

* محمد مفتاح، التلقي والتأويل، مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، ط.1، 1994.

* محمد مفتاح، المفاتيح معالم، نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط.1، بيروت.

* محمد مفتاح، دينامية النص، تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط.1، 1987.

* محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، 2003.

* محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، ط.2، 1978.

* محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

* محمد مجدي الجزيري، البنيوية والعولمة في فكر كلود ليفي شتراوس، دار الحضارة للطباعة والنشر والتوزيع، طنطا، مصر، 1999.

* محمود المسعدي، مولد النسيان، الدار التونسية للنشر، 1986.

* مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط.1، 2006.

* مصطفى ناصف، النقد العربي، نحو نظرية ثانية، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، مارس، 2000.

* معجب العدواني، تشكيل المكان وظلال العتبات، النادي الثقافي العربي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط.1، 2002.

* محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط.1، 1998.

* ميساء زهدي الخواجا، تلقي النقد العربي الحديث للأسطورة في شعر بدر شاكر السياب، النادي الأدبي، الرياض، ط.1، 2009.

– ن–

* نبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، دار العودة، بيروت، 1974.

* نذير العظمة، بدر شاكر السياب وإيديث سيتويل، دراسة مقارنة، دار علاء الدين، دمشق، ط.1، 2004.

* نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

* نظمي لوقا، نحو مفهوم إنساني، دار غريب، د.ت، القاهرة.

– و–

* وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس، 1996.

– ي–

* يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأبعاد المعرفية والجمالية، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ط.1، 1997.

* يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت، ط.1، 1994 .

* يوسف عطا الطريفي، بدر شاكر السياب، حياته وشعره، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط.1، 2008 .

قائمة المراجع الأجنبية المترجمة

-أ-

* آن إينو، تاريخ السيميائية، تر.رشيد بن مالك، دار الآفاق ومخبر الترجمة والمصطلح، جامعة الجزائر، 2004.

* إ.أ.جيمس، الأساطير والطقوس في الشرق الأدنى القديم، تر.يوسف شلب الشام، دار التوحيدي، ط.1، 1998.

* إديث كيروزيل، عصر البنيوية، من ليفي شتراوس إلى فوكو، تر.جابر عصفور، منشورات دار عيون المغربية، ط.2، 1986.

* أرنست كاسيرر، الدولة والأسطورة، تر.أحمد حمدي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1975.

* إريش فروم، الحكايات والأساطير والأحلام، مدخل إلى فهم لغة منسية، تر.صلاح حاتم، ط.1، 1990، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية.

* السيميائية أصولها وقواعده، تر.رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، الجزائر.

* العلاماتية وعلم النص، تر.منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط.1، 2002.

* النظرية اللغوية عند جاكبسون، تر.فاطمة الطبال بركة، دراسة ونصوص، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، ط.1، 1993.

* أليكسي لوسيف، فلسفة الأسطورة، تر.منذر حلوم، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط.1، 2000.

* أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر.سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط.1، 2000.

* أمبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، تر. أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط.1، 2005.

-ب-

* بول دي مان، العمى والبصيرة، مقالات في بلاغة النقد المعاصر، تر.سعيد الغانمي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2000.

* بول ريكور، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر.سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط.2، 2006.

-ت-

* تشارلز تشادويك، الرمزية، تر.نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992.

-ج-

* جاك لاكان، اللغة الخيالي والرمزي، سلسلة بيت الحكمة، ترجم بإشراف مصطفى المسناوي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط.1، 2006.

* جاك لاكان وإغواء التحليل النفسي، تر.عبد المقصود عبد الكريم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999.

* جان بيير فرنان، بيير فيدال ناكيه، ، الأسطورة و التراجيديا في اليونان القديمة، تر.حنان قصاب جنبي، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، سورية، ط.1، 1999.

* جان جاك لوستركل، فرانكشتاين، الأسطورة والفلسفة، تر.أسامة الحاج، دار المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط.1، 1998.

* جان كلود كوكي، السيميائية، مدرسة باريس، تر.رشيد بن مالك، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2003.

* جماعي، الأسطورة والرمز، دراسات نقدية، تر.جبرا إبراهيم جبرا، بيروت، ط.2، 1980.

* جماعي، اللغة الفنية، تر. محمد حسن عبد الله، دار المعارف، القاهرة، 1984.

* جماعي، الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور، تر.سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط.1، 1999.

* جماعي، علم النفس وميادينه، من فرويد على لاكان، ممارسة علم النفس ونقده، تر.وجيه أسعد، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1993.

* جورج لايكوف ومايك جونسون، الاستعارات التي نحيا به، تر.عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط.2، 2009.

* جوزيف كامبل، الأساطير والأحلام والدين، دار الكلمة للنشر والتوزيع، دمشق، ط.1، 2001.

* جيمس فريزر، الغصن الذهبي، دراسة في السحر والدين، ج1، ترجم بإشراف أحمد أبو زيد، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر،1971.

* جيمس فريزر، الفولكلور في العهد القديم، تر.نبيلة إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972.

* جون ستروك، البنيوية وما بعدها، من ليفي شتراوس إلى دريدا، تر. محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فيفري، 1996..

* جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر.محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط.1، 1986.

* دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، تر.طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط.1، 2008.

-د-

* ديوان الأساطير، سومر وآكاد وآشور، الكتاب الأول، تر.قاسم الشواف، دار الساقي، ط.1، 1996، بيروت، لبنان.

-ر-

* رتشارد رسون، نظريات الفلكلور المعاصرة، تر.محمد الجوهري وحسن الشامي، دار الكتب الجامعية، القاهرة، 1972.

* روبتر، موجز تاريخ علم اللغة (في الغرب)، تر.أحمد عوض، عالم المعرفة، الكويت، 1990.

* روبرت شولز، البنيوية في الأدب، تر.حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1984.

* روبرت شولز، السيمياء والتأويل، تر.سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت.

* روبير بندكتي، التراث الإنساني في التراث الكتابي، إشكالية الأساطير القديمة في العهد القديم، دار المشرق، بيروت، ط.2، 1990.

* رولان بارت، المغامرة السيميولوجية، تر. عبد الرحيم حزل، دار تينمل للطباعة والنشر، مراكش، 1993.

-غ-

* غاستون باشلار، جدلية الزمن، تر.خليل أحمد خليل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982.

* غاستون باشلار، شاعرية الأحلام واليقظة، علم شاعرية التأملات الشاردة، تر.جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت،ط.2، 1993.

* غاستون باشلار، الماء والأحلام، دراسة عن الخيال والمادة، تر.علي نجيب إبراهيم، ط.1، بيروت، 2007.

-ص-

* صمويل هنري هووك، منعطف المخيلة البشرية، بحث في الأساطير، ترجمة صبحي حديدي، دار الحوار، ط. 1،1983 .

-ف-

* فرانسوا مورو، المدخل لدراسة الصور البيانية، تر.محمد الولي، عائشة جرير، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، بيروت، 2003.

-ك-

* ك ك راثفين، الأسطورة، تر.جعفر صادق خليلي، منشورات عويدات، بيروت، ط.1، 1981.

* كلود ليفي شتراوس، الأسطورة والمعنى، تر.صبحي حديدي، دار الحوار للنشر، ط.1، اللاذقية، 1985.

* كلود ليفي ستروس، الإناسة البنيانية، تر.حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط.1، 1995.

* كلود ليفي شتراوس، مقالات في الإناسة، تر.حسن قبيسي، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط.1، 1983.

–ل–

* لوك بنوا، إشارات رموز وأساطير، تر.فايز كم نقش، منشورات عويدات، بيروت، ط.1، 2001.

–م–

* مارسيل ديتيان، اختلاق الميثولوجيا، تر.مصباح عبد الصمد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط.1، 2008.

* ماكس شابيرو، رودا هندريكس، معجم الأساطير، تر.حنا عبود، دار علاء الدين، دمشق، ط.3، 2008.

* ميرسيا إلياد، أسطورة العود الأبدي، تر.حسيب كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1990.

* ميرسيا إلياد، الأساطير والأحلام والأسرار، تر.حسيب كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2004.

* ميرسيا إلياد، المقدس والدنيوي، تر.نهاد خياطة، العربي للطباعة والنشر، دمشق، ط.1، 1987.

* ميرسيا إلياد، صور ورموز، تر.حسيب كاسوحة، وزارة الثقافة، دمشق، 1998.

* ميرسيا إلياد، مظاهر الأسطورة، تر.نهاد خياطة، دار كنعان للدراسات والنشر، ط.1، 1991.

* مالك شبل، معجم الرموز الإسلامية، شعائر تصوف حضارة، نقله إلى العربية: أنطوان إ.الهاشم، دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت، ط.1، 2000.

* ميشال أوتن، سيميائية القراءة، تر.محمد خير البقاعي، دراسات نقدية، مجلة البحرين الثقافية، العدد السادس، أكتوبر، 1995.

–ن–

* نورثروب فراي، الماهية والخرافة، دراسات في الميثولوجيا الشعرية، تر. هيفاء هاشم، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1992.

* نورثروب فراي، تشريح النقد، تر.محي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، 1991.

-هـ-

* هربرت ماركوز، الإنسان ذو البعد الواحد، تر.جورج طرابيشي، دار الآداب، بيروت، ط.1، 1988.

-ي-

* ياروسلاف ستيتكيفتيش، العرب والغصن الذهبي، إعادة بناء الأسطورة العربية، تر.سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط.1، 2005.

* ياكبسون، قضايا الشعرية، تر.محمد الولي مبارك، دار توبقال للنشر، المغرب، ط.1، 1988.

* يوري سوكولوف، الفولكلور، قضاياه وتاريخه، تر.حلمي شعراوي وعبد الحميد يونس، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971 .

الدوريات والمواقع

* الأسطورة توثيق حضاري، قسم الدراسات والبحوث، جمعية التجديد الثقافية الاجتماعية، البحرين، ط.1، 2005.

* التفكيكية و السيميولوجيا، تر.مالك المطلبي، م الثقافة الأجنبية، العدد الثاني، 2004، بغداد.

* بيير جيرو، تغييرات المعنى أشكالها، تر.منذر عياشي، م الفكر العربي المعاصر، ع.46، 1987.

* تماني عبد الفتاح شاكر، تجليات أسطورة البعث في ديوان "لا تعتذر عما فعلت" لمحمود درويش، مجلة جامعة دمشق، مج.26، ع.41، 2004.

* جان آلان ميللر، جاك لاكان بين التحليل النفسي والبنيوية، تر.عبد السلام بن عبد العالي، م الفكر العربي المعاصر، ع.23.

* جماعي، النص الأدبي مقاربات متعددة، مركز البحث في الأنثروبولوجية الاجتماعية والثقافية، إعداد.محمد داود، وقائع اليوم الدراسي، جامعة وهران، ماي 2005.

* جوزيف ري دوبوف، الميتالغة: مقدمات ومعطيات أولية، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد 08، 1989 .

* جون ليك شاليمو، الأيقونة الخطية، تر.عمارة كحلي، م سيميائيات، جامعة وهران، العدد 01، خريف 2005.

* حميد الحمداني، نحو لا شعور النص أوالبشلارية الجديدة، مجلة دراسات، سيميائية أدبية لسانية، ع.05، خريف شتاء1991، فاس، المغرب.

* خرفي محمد الصالح، التلقي البصري للشعر، نماذج شعرية جزائرية معاصرة، محاضرات الملتقى الدولي الخامس، السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة جيجل، الجزائر.

* درنوني سليم، النقد الأسطوري والأنثربولوجيا، //:http"www.dernounisalim.com"

* رولان بارت، الأسطورة اليوم، تر.مصطفى كمال، بيت الحكمة، شهرية مغربية للترجمة في العلوم الإنسانية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، العدد 07، فيفري 1988.

* رولان بارت، مقدمة ص/ز (S/Z)، تر.محمد البكري، مجلة سيميائيات، جامعة وهران، العدد الثاني، 2006.

* سعيد الغانمي، التحليل السيميولوجي للاستعارة، الفكر العربي المعاصر، حزيران، 1989، ص.80 .

* سمير الخليل، علاقات الحضور والغياب في شعرية النص الأدبي، علامات، ع.61، مج 16، ماي 2007.

* طاهر روابنية، قراءة أساطيرية في رواية المرأة الهيكل، مجلة بحوث سيميائية، جامعة تلمسان، العدد01، سبتمبر، 2002.

* عبد الحميد يونس، معجم الفولكلور،

* عبد الخالق محيسني، رمزية السياب و استدعاء الشخصيات القرآنية، مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية و آدابها، العدد الخامس، ربيع وصيف، 2009.

* عبد الرحيم كمال، سيميولوجيا الصورة الفوتوغرافية، بارت نموذجا، علامات ع.16.

* عبد الله إبراهيم، خطاب السرد القصصي من التدليل إلى التأويل، م الأديب المعاصر، ع.34، 1992، بغداد.

* عبد العزيز بن عرفة، الإبداع وتجربة التخوم، سلسلة علامات، الدار التونسية للنشر، 1998.

* عبد القادر الشيباني، السيميائيات الواصفة وآفاقها، مجلة سيميائيات،جامعة وهران، العدد 01، 2005.

* عبد القادر الشيباني، بورس وتطبيقات العلامة البصرية، الصورة التشكيلية والأيقونة الحية، علامات، 25.

* عبده بدوي، الغربة المكانية في الشعر العربي، عالم الفكر، الكويت، مج.15، ع.01، صيف، 1991.

* عمرو عيلان، البنية الأسطورية عند كلود ليفي شتراوس، جريدة الأسبوع الأدبي، العدد.1029، 2006/11/4 .

* فاضل سوداني ، الحضور الميتافيزيقي للشعر البصري، جريدة الاتحاد، 25 أوت 2004، "http://www.allitihad .com".

* فاروق مواسي، لغة الشعر عند بدر شاكر السياب، مجلة أفق الثقافية، 2005

.

* كمال أبو ديب، الحداثة السلطة النص، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد الأول، ديسمبر، 1984.

* ماري زيادة، اللسانية وخطاب التحليل النفسي عند جاك لاكان، م الفكر العربي المعاصر، العدد 23، ديسمبر، 1982.

* محمد خرماش، سيميولوجيا القراءة وإشكاليات التأويل، م سيميائيات، ع.02، خريف 2006.

* محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج الحديثة، جريدة الأسبوع الأدبي، العدد 923، تاريخ 2004/9/11 .

* محمد فكري الجزار، الأسس السيميائية لعلم البيان العربي، أيقونية الصور البيانية، "http://www.assyad@yahoo.com"

* محمد مفتاح، حول مبادئ سيميائية، مجلة علامات، ع.16.

* فايز علي، الرمزية والرومنسية في الشعر العربي،

* موسوعة الأساطير الإغريقية والفرعونية،

* ناصر سطمبول ، بصريات الفضاء الشعري، م سيميائيات، ع.01، جامعة وهران، خريف 2005.

* ناصر سطمبول، حوارية الصيغ الأجناسية، سيميائيات، ع.2، ، 2006.

* ناصر سطمبول، سيميائية الفيض المائي، قراءة لمقطع من معلقة امرئ القيس، كتابات معاصرة، العدد45، مج12، 2001.

* ولفانغ أيزر، فن جزئي وتأويل مطلق، تر.مهند يوسف، م الثقافة الأجنبية، ع.03، 1992.

* وهب أحمد رومية، توظيف الأسطورة في الشعر الجاهلي، مجلة التراث العربي، 93-94.

* ياسين سرايعية، توليد الدلالة في الخطاب الشعري عند حجازي، مجلة علوم إنسانية، ع.42، صيف2009.

قائمة المراجع الأجنبية

∗A.J.Greimas, Sémiotique structurale, éd.Larousse, Paris, 1966.

∗ A.J.Greimas et J.Courtés, Sémiotique, Dictionnaire Raisonné de la théorie du langage, éd.Hachette, Paris.

∗A.J.Greimas, Du sens, Essais sémiotique, éd. Seuil, Paris, 1970.

∗A.J.Greimas, Elément pour une théorie de L'interprétation du récits mythique, communication nº 8, seuil, 1966.

∗C.L.Strauss, Anthropologie structurale, éd.Plon, Paris, 1958.

∗Claude Lévis- Strauss, Discours au collège de France, Annuaire du collège de France, vol.60, 1960.

∗C.Levi-Straurs, La Pensée sauvage, éd.Plon, Paris, 1962.

∗C.S.Peirce, Ecrits sur le signe, trad.Gérard Deledale, éd. Seuil, Paris, 1978.

∗Dominique Maingueneau, Eléments de linguistique pour le texte littéraire, Bordos, Paris, 1986.

∗Ernest Cassirer, Essai sur l'homme, éd. Minuit, paris, 1975.

∗Ernest Cassirer, La philosophie des formes symboliques, tr.Ole. Hansen-Love et J.Lacoste, éd. Minuit, Paris, T1,1972.

∗Ernest Cassirer, Langage et Mythes, trad.Ole.hanssen-Love, éd.Minuit, Paris, 1973.

∗E.Cassirer, Logique des sciences de la culture, cinq études, trad.Jean Carro et Joël Gaubert, Paris, éd.Cerf, 1991.

∗Eco Umberto, Les limites de l'interprétation, trad.myriem Bouzaher, éd. Grasset, Paris, 1992.

∗Ferdinand De Saussure, Cours de linguistique générale, éd. Payot, Paris, 5ème édition, 1962.

∗J.Jacobi, Archétype et symbole dans la psychologie de Jung in Polarité du symbole, Etudes Carmélites.

∗Jackobson, Essai de linguistique générale, éd.Minuit, Paris, 1963.

∗John Lyons, Linguistique générale , trad.Dubois et Robinson , éd.Larousse , Paris ,1970.

∗Hjelmslev, Prolégomènes à une théorie du langage, trad.Anne-Marie Léonard, éd.Minuit, Paris, 1968.

∗Michel Arrivé, Structuration et destruction du signe dans quelques textes de Jarry, in essais de Sémiotique poétique, éd. Larousse, Paris, 1972.

∗Paul Ricoeur, Histoire et vérité, Seuil, Paris, 1995.

∗Lacan, le Séminaire, livre3, les Psichoses, éd.Seuil, 1981.

∗Louri Lotman, La Structure du texte artistique, Gallimard, Paris, 1973.

∗M.Rifaterre, Sémiotique de la poésie, trad.jean jacque thomas, éd.Seuil, Paris, 1983.

∗Roland Barthes, Eléments de sémiologie, L'aventure sémiologique, éd. Seuil, paris.

∗Roland Barthes, Mythologies, éd. Seuil, Paris, 1970 .

∗Roland Barthes, S/Z, Seuil, Paris, 1970.

∗Paul Ricœur, de l'interprétation, Essai sur Freud, éd.Paris, 1965.

∗Paul Ricœur, temps et récit III, le temps raconté, Seuil, 1985.

∗ Mircea Eliade, les mythes du monde moderne, N.R.F, 1953.

∗Paul Ricoeur, Poéthique et Symbolique in Introduction à la pratique de la théologie, publié sous la direction de Bernard Lauret et Fronsois Refoulé, Cerf,187, Paris.

الفهرس

الفهرس

إهداء

كلمة شكر

مقدمة

الفصل الأول: النص الشعري بين فاعلية اللغة ومستويات الأسطورة.

❶. المستويات التقريرية والمستويات الإيحائية

❶.1. تحدي الحرفية...03

❶.1.1. الدلالة التعيينية والدلالة الضمنية..................................04

❶.2.1. تقرير/ إيحاء. 07

❶.2. إطار يامسيليف 09

❶.3. الأسطورة على صعيد الإيحاء...12

❶.1.3. نظام الأسطورة/نظام الشعر 12

❶.2.3. فعل الإيحاء لدى ش.س.بورس 14

❷.بنيـــة الأســـطورة لدى"بارت". 18

❷.1.الأسطورة نظام اتصال 18

❷.2.المسار الواقعي وفاعلية الأسطورة......................................19

❷.3.الأسطورة نسق سيميائي 23

❷.1.3.في الشكل والمفهوم..24

❷.2.3.الدال الأساطيري 25

❷.4.بلاغة الصورة/الأسطورة 27

❸.إيقونية الاستعارة...30
❸.1.من نسق اللغة إلى نسق الإيقونة 30
❸.2.النسق الماورائي للإيقونة 31
❸.3.تصنيف العلامة عند بورس 32
❸.4.الأسطورة تمثيل للذات 33
❸.1.4.بصرية المشهد 34
❸.2.4. البعد الإيقوني للأسطورة 35
❸.3.4. حدود الأيقنة وإنتاج المعنى................................37
❸.1.3.4.التشكيل الإيقوني للاستعارة................................40
❸.2.3.4.الأسطورة تجاوز لإبداع المشابهة 42

الفصل الثاني: بنية المنظومة الرمزية للأسطورة

❶.الأنثروبولوجية...**53**
❶.1.الأسطورة شكل ثقافي...53
❶. 2.بنوية الأسطورة..55
❶.1.2.مدلول الرموز في الأسطورة..................................56
❶.2.2.نسقية الأسطورة..59
❶.3.2.تشكل المعنى في الأسطورة 61

❶.4.2.أسطورة أوديب أنموذجا..62
❶.3.تأويل الأسطورة..66

❷.النسق الرمزي للأسطورة..69
❷.1.الصيغة الرمزية..69
❷.2.رمزية كاسيرر..70
❷.1.2.مفهوم الرمز..70
❷.2.2.الأسطورة شكل رمزي..71
❷.3.اللغة والأسطورة..73
❷.1.3.الوجود والذات..74
❷.2.3.ثنائية الخير والشر..75
❷.3.3.قيمة اللغة والأسطورة..76
❷.4.3.الأسطورة إدراك خاطئ للغة..76
❷.5.3.الأسطورة مرض اللغة..77

❸.الرمزي لدى جاك لاكان..83
❸.1.النظام الرمزي..84
❸.1.1.اللاشعور عند فرويد..85
❸.2.1.منهجية تفسير اللاشعور..86
❸.3.1.نظرية فرويد في تفسير الأسطورة..87
❸.2.التأويل الرمزي..88
❸.1.2. نظام الدال..88
❸.2.2. بنية اللاشعور..89

❸.1.2.2. الصورة الاستعارية 92
❸.2.2.2. الصورة الرمزية 97

الفصل الثالث: من نص الأسطورة لى أسطورة النص

❶.سيميائية العنوان 106

❷.فضاء النص 109
❷.1.الشعري وتجليات الأسطوري 109
❷.2.حركية ترميز "المطر" وأسطرته 113
❷.1.2."المطر" من الرمزية إلى التأويل 113
❷.2.2.أنثروبولوجية المطر 115
❷.3.2.طبيعة الرمز/المطر 118

❸.الزمن الأسطوري 120
❸.1.زمن الذات 120
❸.1. 1.جدلية الظلام/الضياء 121
❸.1. 2.فاعلية التضاد المشهدي 124
❸.2.اليباب والانبعاث 126
❸.1.2. الحقول الدلالية 129
❸.2.2.المستوى المعجمي 133
❸. 3.المستوى العميق 134

خاتمة 136
ملحق 138

مسرد المصطلحات..145
قائمة المصادر والمراجع..153
الفهرست

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
كلية الآداب اللغات والفنون
قسم اللغة العربية وآدابها

الملخص

تسعى هذه الدراسة إلى قراءة سيمائية للأسطورة، في شعر السياب، وفي بعدها الفني وقابليتها للتأويل، فالأسطورة تمثل نسقا من العلامات الدالة لذلك تلح كثيرا لتقديم نفسها في هذا المشروع

إذ تناولت هذا الموضوع في ثلاثة فصول وخاتمة،

تطرق الفصل الأول إلى: بنية الأسطورة بين المستويان التقريري والإيحائي، ومشاركة الأسطورة في نسيج النص التركيبي في سيرورة الدلالة، وإنتاج قوانين توليدية تفجر في النص دلالاته المفتوحة.

أما الفصل الثاني فقد تناول بنية المنظومة الرمزية للأسطورة، حيث يستثمر الشاعر الأسطورة كآداة منطقية لحل صعوبة ما. كما يقول "ستراوس"، وينشئ عوالمه الرمزية بتعبير كاسيرر، أو يحققها كما عند "لاكان".

والفصل الثالث جاء لدراسة قصيدة "أنشودة المطر" باعتبارها أنموذجا رسمه السياب يلتحم بالأسطورة وحوله إلى علامة منمذجة لعالمه الشعري

ثم خاتمة ، تطرقنا فيها إلى مجمل نتائج البحث

الكلمات المفتاحية:

المستويات التقريرية؛ المستويات الإيحائية؛ نظام الأسطورة؛ الدال الأساطيري؛ العلامة عند بورس؛ التشكيل الأيقوني؛ الأنثروبولوجية؛ الصيغة الرمزية؛ بنية اللاشعور؛ الصورة الاستعارية؛ الزمن الأسطوري.